Digitized by Google

SIGILLVM · COLLEGII · COLVMBIAE · NOVI EBORACI
IN LUMINE TUO VIDEBIMUS LUMEN

GESCHICHTE

DER

MALEREI

IN

IHREN HAUPTEPOCHEN DARGESTELLT

VON

DR. ADOLPH GÖRLING.

HERAUSGEBER DER „DREDENER GALERIE", DES „BELVEDERE" etc.

MIT ZAHLREICHEN HOLZSCHNITTEN.

I. THEIL:

BIS ZUR BLÜTEZEIT DER KÜNSTE IM XVI. JAHRHUNDERT.

LEIPZIG.

E. A. SEEMANN.

1866.

GESCHICHTE

DER

MALEREI

VON

DEN FRÜHESTEN KUNSTANFÄNGEN

BIS ZUR BLÜTE DER KÜNSTE

IM XVI. JAHRHUNDERT.

VON

DR. ADOLPH GÖRLING.

MIT 127 ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.

LEIPZIG.
E. A. SEEMANN.
1866.

SEINEM FÜHRER AUF DEM FELDE DER ARCHÄOLOGIE

HERRN

Dr. jur. ADOLPH BROENNENBERG,

KÖNIGL. HANNOV. STEUERDIRECTOR, RITTER DES WELFEN-ORDENS etc.
MITGLIED MEHRER GELEHRTEN GESELLSCHAFTEN etc.

IN VERDEN

HOCHACHTUNGSVOLL ZUGEEIGNET

VOM VERFASSER.

Vorwort.

Mit dem Aufschwunge der bildenden Künste in unserm Jahrhundert ist auch die Theilnahme an ihren Schöpfungen — das historische wie das ästhetische Interesse — mehr und mehr gewachsen und hat bereits weit über die Kreise der Künstler, Sammler und Liebhaber hinaus Wurzel geschlagen. Die wissenschaftliche Forschung blieb nicht zurück, um dem Verlangen nach Einsicht in den Entwickelungsprocess — nach Erkenntniss der Gründe des Aufblühens und Hinwelkens der Künste — in gewissen Zeiträumen Rechnung zu tragen. Die Stellung der Künste zu den übrigen Culturelementen der Völkergeschichte, sowie die Thätigkeit, der Charakter und die Schicksale der grossen Meister und ihrer Schüler sind namentlich seit Kuglers und Schnaases Auftreten der Gegenstand eingehender Untersuchungen geworden, an denen sich vorzugsweise eine nicht geringe Zahl deutscher Forscher betheiligten und noch betheiligen.

Daneben ist eine Reihe zum Theil trefflicher Handbücher entstanden, die sich die Aufgabe gestellt, einen systematischen Ueberblick über den geschichtlichen Verlauf des Kunstlebens der Völker von ältester Zeit bis auf unsere Tage zu eröffnen und das nach und nach in Specialwerken aufgehäufte Material in Verbindung mit den eigenen Forschungen der Geschichtsschreiber dem Zwecke allgemeiner Belehrung nutzbar zu machen.

Wenn ich es unternommen, die Zahl dieser Handbücher um ein neues zu vermehren, indem ich eine compendiöse Geschichte der Malerei niederschrieb, so leitete mich dabei die Ansicht: dass eine solche Arbeit, auf die Resultate neuerer Forschungen basirend, um so mehr ein dankbares Publicum finden werde, als gerade die Werke der Malerei mehr als diejenigen der Schwesterkünste dazu angethan sind, das Auge des Laien auf sich zu ziehen und sein Interesse wach zu rufen.

Bei der Conception meiner Arbeit hat mir das seiner Zeit epochemachende, heute aber in mancher Hinsicht schon veraltete Handbuch der Geschichte der Malerei von Kugler als Vorbild gedient, während ich meine Aufgabe in einer Art umfassender, in anderer enger zu fassen

suchen musste. Hielt ich es auf der einen Seite für nothwendig, die Malerei des Orients und des classischen Alterthums in die Darstellung hereinzuziehen und — wie der zweite Theil des Werkes bezeugen wird — auf die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts ein grösseres Gewicht zu legen, so wollte ich doch auf der anderen Seite nicht über die Grenzen eines Compendiums für den Selbstunterricht und für den Gebrauch an Kunstschulen hinausgehen. Ich war also darauf hingewiesen, in den Nebenpartien, welche die Künstler, Schulen und Kunstperioden zweiten und dritten Ranges betreffen, die Darstellung knapp zu halten; glaube aber auch hier, so viel wie möglich, den Uebergang zu einer blossen Nomenclatur vermieden zu haben.

Von dem Gesichtspunkt ausgehend, dass meine Arbeit dem Bedürfnisse solcher Leser entsprechen solle, welche ein Wissen in der Kunst zu erlangen streben, ohne dieselbe zum Gegenstande eingehender Studien zu machen, habe ich mich bemüht, die aufgestellten Urtheile über die Bedeutung einzelner Kunstperioden oder Künstler und ihrer Schulen so zu fassen, dass dem Leser eine deutliche Einsicht in die Gründe dieser Urtheile erwächst. Besonders an jenen Stellen, wo ich mich nicht in Uebereinstimmung mit den Ansichten der Werke befand, die mir als Quellen und Führer bei meiner Arbeit dienten und zum Theil viel benutzt und gelesen werden, war ich verpflichtet, mein eigenes Urtheil näher und umständlicher zu motiviren.

Die Verlagshandlung hat in liberaler Weise das Werk mit einer grossen Zahl, zum Theil nach Photographien ausgeführter, Holzschnitte ausgestattet. Dieser Bilderschmuck wird als Hülfsmittel für die Anschauung den Lesern des Buches entschieden nützen und zur Brauchbarkeit desselben für den Selbst- und Schulunterricht wesentlich beitragen.

Leipzig im October 1865.

Dr. Adolph Görling.

Inhaltsverzeichniss.

Verzeichniss der Illustrationen.

EINLEITUNG.

Die Kindheit der Völker gleicht der Kindheit der einzelnen Menschen — sie ist eins mit der Natur.

Aus geheimnissvollem Traumleben tauchen die ersten deutlichen Anschauungen hervor. In fast unmerklicher Weise hat die Loslösung von der Aussenwelt begonnen. Das Gemeingefühl verhält sich nicht mehr ausschliesslich empfangend und leidend, sondern setzt den Reizen, welche von aussen kommen, einen Widerstand entgegen, der immer mehr der Art der Reize angemessen erscheint. Das Gefühl wird zum Merkzeichen des Charakters, der Wirkung der äusseren Gegenstände.

Das innere Licht fängt an zu glühen; — das Selbstbewusstsein erwacht. Mit dem Worte: Ich! tritt die unzweifelhafte Unterscheidung der innerlichen und äusserlichen Welt ein. Ein abgesondertes Wesen stellt sich der Natur gegenüber. Der Kampf des Mikrokosmos mit dem Makrokosmos hat begonnen und der erste Schritt auf der Bahn der menschlichen Freiheit ist gethan.

Die Bewegung des Menschen nach eigener Bestimmung wird von allen Seiten gehemmt. Die äusserliche Welt giebt nirgend nach, und kann in den meisten Fällen nicht nachgeben, ohne bekämpft und besiegt zu werden.

Es giebt nur ein einziges Mittel für den Menschen, sich zum Herrn der Aussenwelt zu machen: die äusserliche Beschaffenheit und die Wesenheit der Dinge zu erkennen.

Die Anfänge dieses Erkennens bauen sich aus den sinnlichen Anschauungen der vielgestaltigen Aussenwelt auf. Das verwirrende

Spiel der Formen bietet allgemach eine Anzahl von festen Anhaltspunkten. Der Gesammteindruck löst sich in eine Fülle verschiedener Eindrücke auf, die immer schärfer sich abgrenzen, je genauer ihre Ursache erkannt wird. Aehnlichkeiten und Unterschiede der Gegenstände der Sinnenwelt machen sich geltend. Im Zerstreuten lernt der Mensch die Einheit, im Mannigfaltigen das Einfache erkennen; er steigt durch das Zusammenfassen des Kleinen zum Grossen auf, dringt zur Allgemeinheit durch die Verbindung des Besonderen und lernt, dass die unübersehbarste Fülle ihr Maass, alles Gleichartige seinen Gegensatz besitzt; dass alle Gegensätze ihre Harmonie finden und die scheinbar ungebundenste Zufälligkeit nur innerhalb der Schranken eherner Gesetze erscheint.

Für das Erkennen der Aussenwelt ist das Sehen der entschieden wichtigste Sinn. Von den Naturpotenzen, welche in den Kreis sinnlicher Wahrnehmung fallen, erkennt das Gefühl nur eine, die Wärme, völlig; zwei, den Wind und das Wasser, bloss unvollkommen. Das Ohr giebt Kunde von dem Schall (hier der Donner) und vom Winde. Das Auge dagegen erkennt das Licht, die Sonne, den Mond sammt den Sternen, die Luft, den Blitz (das Feuer), die Wirkung des Windes, das Wasser, die Erde, die Flut sammt der Finsterniss*).

Das Auge gewahrt das Licht und die theilweise oder völlige Abwesenheit desselben. Es sieht nicht allein das Selbstleuchtende, sondern Alles, was die Eigenschaft besitzt, das Licht zu brechen, oder zurück zu werfen. Von den undurchsichtigen Körpern lässt das Auge die demselben zugewandte Seite erkennen.

Der Tastsinn giebt Aufschluss über die Ausdehnung der festen Körper nach allen Seiten hin, und belehrt uns über das Glatte und und Rauhe, Harte und Weiche der Oberflächen. Das Auge zeigt aber mit viel grösserer Schärfe, und dazu fast in einem und demselben Moment, die unzähligen Endpunkte, wo die sehbare Körpermasse aufhört (Umriss) und nimmt die Erhabenheiten und Vertiefungen derselben mit der grössten Genauigkeit wahr. Die Beleuchtung und der Schatten entgehen dem Auge eben so wenig, wie die Farben der Gegenstände, und dabei wirkt dies wunderbare Organ so schnell, dass es eine in verschwindend kurzer Zeit vollzogene Bewegung mit ihrer veränderten Erscheinung der Form auf-

*) Die Aegypter hatten Neith als Gott der Flut-Finsterniss.

fasst. Wo die tastende Menschenhand, deren Reich drei Ellen breit ist, ohnmächtig niedersinkt, da beginnt der Menschenblick seinen hehren Flug. Er macht nicht Halt auf den eisgekrönten Spitzen der Hochalpen und erst in den unermesslichen Tiefen des Weltbaus geht ihm die Kraft aus, weiter zu dringen.

Im Fluge wirkt das Auge, — flüchtig aber sind auch die Eindrücke, welche wir durch dasselbe empfangen. Sollen die Eindrücke haften, so muss das Sehen der Gegenstände wiederholt werden. Und dennoch wird die Erinnerung an das Gesehene sehr schnell undeutlich und löst sich in eine allgemeine Vorstellung auf. So konnten die Neger die ihnen dem Ansehen nach sehr bekannten Antilopenarten nicht beschreiben, deren Hörner sie zum Verkauf anboten. Oder ein anderes schlagenderes Beispiel: der Maler Barry brachte die ganze englische Kunst-Akademie dadurch in Verlegenheit, dass er verlangte, alle Anwesenden sollten sofort den Stift ergreifen, und aus dem Gedächtniss eine geöffnete Lichtschere der Art zeichnen, dass das Innere des Kastens sichtbar sei. Den meisten Künstlern misslang der Versuch.

Das genaue Sehen erfordert eine grosse Schärfe der Beobachtung und ein lebhaftes Vorstellungsvermögen, selbst wenn die öftere Betrachtung der Gegenstände vorausgesetzt wird. Ohne eine gesteigerte Vorstellungskraft, welche im Stande ist, uns das vorzuführen, was wir sahen und wie wir es sahen, existirt keine scharfe Beobachtung, weil diese von dem Resultat früherer Anschauungen abhängt, nach welchem wir Aehnlichkeiten und Unterschiede auffinden und bemessen.

Für die Erfüllung der Grundbedingungen, um durch das Auge eine genaue und umfassende Kenntniss der Aussenwelt zu erlangen, ist die innere Kraft, über welche der Mensch gebietet, entschieden unzureichend. Er musste sich ein äusserliches Hülfsmittel schaffen, um der Masse der sichtbaren Erscheinungen mächtig zu werden.

Dies Hülfsmittel ist die Malerei, welche zuerst als das *Gedächtniss der Sehkraft* auftritt, — die Nachbildung der Gegenstände, welche das Auge anschaut, auf ebener Fläche.

Die Natur selbst führte den Menschen zu den Anfängen dieser Nachbildung. Ohne den Fingerzeig der Natur würde der Mensch sicher erst auf einer hohen Culturstufe die Lösung des Räthsels finden, wie Körper, mit räumlicher Ausdehnung in der Tiefe, auf einer Ebene nachgebildet werden können.

Der Schlagschatten der Gegenstände gab Aufschluss über das Geheimniss. Das Resultat dieser Art der Lichtwirkung war ein sehr einfaches, wie schwierig der Vorgang selbst auch zu erklären sein mochte. Die Körper sind in eine unendliche Zahl von Durchschnittsebenen, ihrer Tiefe nach, zerfällt, welche senkrecht und so stehen, dass sie nirgend gegen den Lichtpunkt geneigt sind. Alle Ebenen, welche einander decken, giebt der Schatten nicht an; dagegen ist eine jede Ebene im Schatten vertreten welche sich ungedeckt dem Lichte entgegenstellt. Aus einer unendlichen Zahl von Umrissen ist ein einziger Umriss entstanden.

Der völlig genaue Umriss wird von dem ungeübten Auge nicht sofort aufgefasst, oder derselbe müsste denn einen Kreis bilden, oder aus geraden Linien bestehen. Das Auge bemerkt die Ausdehnung der Hauptformen und hält die Richtung dieser Ausdehnung fest. Es sucht die geraden Linien auf, welche den Kern der verschiedenen Formen bilden und diese sind es, welche — sammt dem Kreise — auf einer Fläche wieder zu geben versucht werden. So wird der Menschenkörper dargestellt, indess einem Kreise eine senkrechte Linie für den Thorax, zwei Linien für die Beine, zwei für die Arme und diesen wieder fünf Linien für die Finger jeder Hand, angefügt werden.

Der erste Versuch einer Nachbildung der natürlichen Gegenstände auf ebener Fläche ist bereits ein Resultat des Urtheils. Der Mensch sucht das Wesentliche der Formen auf, scheidet die verwirrenden Nebenformen ab und fängt bei dem Einfachsten an. Die Nachbildung selbst ist der Haltpunkt für die nähere Prüfung des Zusammengesetzten der Objecte und mit zwingender Kraft steigt der Mensch zu einer immer vollkommenern Wiedergabe der Erscheinungen der Körperwelt empor.

Die Arbeit des Menschengeistes, wie sie sich in den Uranfängen der Malerei zeigt, erscheint eben so rührend als erhaben.

Die Welt der Anschauungen, welche sich dem Auge darbietet, ist durch die Kunst gefesselt. Die Vorstellungen sind nicht allein für den augenblicklichen Gebrauch, so deutlich wie sie vor dem natürlichen Objecte sich vollzogen, durch die Nachbildung bereit gelegt, sondern diese Vorstellungen sind auch auf Andere übertragbar. Was das Auge erblickte — durch das Wort nie klar zu schildern — ist durch die Nachbildung mittheilbar geworden.

Der Nachbildner entäusserst sich seines inneren Bildes und überträgt auf den Beschauer nicht allein das Abbild des äusserlichen Objectes

sondern auch die Art seiner Auffassung. Der Nachbildner giebt das ihm Eigene, seine Vorstellungsweise, seine Gedanken, seine Empfindungen — die Arbeit seines Schaffens — sammt dem Bilde des Aeusserlichen. Die Aufsammlung des geistig Errungenen, die Grundlage aller Cultur, hat begonnen und nun vermag der Menschengeist mit gesteigerter Geschwindigkeit sich zu erheben.

Mit dem Ringen, durch eine Nachbildung — eine Wiederholung — der Gegenstände der sichtbaren Natur das Wesen derselben zu erkennen, hat die Malerei begonnen. Das Abbild ist gefestet — die Natur aber ist das ewig Werdende. Jedem Naturobject ist eine bestimmte Zeit zugemessen, während welcher dasselbe in seiner möglichen Vollendung erscheint. Bei den organischen Gebilden dauert diese Zeit nicht länger, um nach der Secunde angegeben zu werden — es ist nur ein Augenblick des vollen Daseins; aber dieser zeigt das ewige Urbild, nach welchem die Natur schafft. — Mit der Darstellung dieser ewigen Urbilder zum Zwecke des Ausdruckes empfundener Gedanken erreicht die Malerei ihren höchsten Gipfel.

Von den Anfängen der Malerei an zieht sich der heisse Drang, diesen Urbildern näher zu kommen, durch die Geschichte dieser Kunst bei allen Völkern. Es ist hier eine ungeheure Kluft zwischen Wollen und Können. Bereits bei den Trägern der Urcultur zeigten sich scharf unterscheidbare Richtungen, um diese Urbilder in den Kreis der Darstellung durch die Malerei zu bannen.

Wo die Kraft erlahmte, in den Nachbildungen der irdischen Natur die vollkommenste Erscheinung derselben wieder zu geben, da wandte sich der Mensch jenen Gegenständen zu, welche, obwohl sichtbar, ihrer Wesenheit nach doch nur begrifflich zu fassen waren, der Sonne, dem Monde, den Sternen und den Allerscheinungen der Natur. Das Wort musste eintreten, um deutlich zu machen, welche Eigenschaften jenen unvollkommenen Nachbildungen irdischer Gegenstände beizulegen seien. Diese Nachbildungen vereinigten Einzelnheiten, welche in der Natur nicht verbunden erscheinen — sie wurden monströs. Die Gedankenbilder entstanden.

Oder die Unzahl der Naturobjecte ward nachzubilden versucht. Die sinnlichen Anschauungen wurden in ihrer Vielgestaltigkeit erfasst und in Verbindungen gebracht, welche einen Schluss auf die ewigen Eigenschaften vermitteln sollten, die den Urbildern zugeschrieben wurden. Hier ward vornehmlich die Vorstellungskraft beschäftigt — wir sehen das Phantasiebild.

Anderen Völkern schien das Wesentliche irdischer Gegenstände in den Thaten der Menschen zu gipfeln und man stellte sie dar im Moment der Kraftentfaltung, im Kampfe, als Sieger und Herrscher in Pracht und Herrlichkeit. Dies ist das epische, oder Heroenbild.

Die Darstellung des Gemüthslebens zeigt sich bei den Uranfängen der Malerei nur in schwachen Ansätzen — das Empfindungsbild.

Schliesslich erscheint der Versuch, den Menschen, seiner vollen Individualität nach, so aufzufassen, dass er als der Vertreter der Urbilder der Natur gelten kann — dies ist das Idealbild.

ERSTES BUCH.

Die Malerei der Urvölker des Orientes.

ERSTES CAPITEL.

Die Aegypter.

Der Nil. — Die Sternkunde. — Die Naturpotenzen. — Die Malerei als Urkunst. — Symbolik. — Gottesbewusstsein der Aegypter. — Bilder als Sprachzeichen. — Verhältniss der Malerei zur Architektur. — Wandbilder. — Bemalte Flach-Reliefs. — Philokles. —

Der Nil, der im Wachsen und Abnehmen Beständige, ist die Schlagader der ältesten Culturvölker. Dieser Strom „schenkte", nach dem Ausdruck Herodots, das Land — die lange, schmale Ebene, zwischen unfruchtbarem Gebirg eingekeilt und Sandwüsten begrenzend. Der Nil ist der methodische Lehrmeister des Volkes gewesen, welches den Segen geniesen wollte, den der üppig fruchtbare Niederschlag der Ueberschwemmungen des Stromes zu spenden vermochte.

Das Steigen, Stehen und Fallen des Nils, unter dem wolkenlosen Himmel Aegyptens eine geradezu wunderbare Erscheinung, erfolgte in alter Zeit wie noch heute mit grosser Regelmässigkeit. Sollten diese Veränderungen des Stromes Nutzen bringen und keine furchtbaren Verwüstungen anrichten, so mussten dieselben genau beobachtet, nach der Zeit bemessen und beherrscht werden. Schutzdämme mussten entstehen, Canäle gegraben und Wasserbehälter angelegt werden. Ein gewaltiger Wille musste die Menschenkraft zu bestimmten Zeiten zusammenfassen, um der Kraft des Stromes Widerstand zu leisten. Genau bemessene Zweckmässigkeit war das erste Erforderniss der Arbeiten, welche für die ganze Nation galten.

Der Stand der Gestirne zeigte die Zeit an, wann der beständige Strom anzuschwellen begann, oder in seine Ufer zurückkehrte. Diejenige sinnliche Anschauung, welche am nächsten der Begriffswelt verwandt ist, die Anschauung von Sonne, Mond und Sternen ward für Aethioper und Aegypter Lebensbedingung. Die Anwohner des Nils mussten sich in die feste Ordnung der Natur einfügen lernen. Ihre Sitten und Gewohnheiten

mussten, trotz aller Mannigfaltigkeit, sich in abgemessenen Bahnen bewegen.

Alles erscheint an die Natur gebunden; aber Alles drängt auch darauf hin, über die sinnliche Erscheinung hinauszugehen und das Wesentliche derselben zu erfassen.

Es sind nicht die einzelnen Naturgegenstände, auf welche die Aegypter zwingend hingewiesen waren, sondern Naturpotenzen, welche völlig nur durch den Begriff zu erfassen sind. —

Von der Malerei der Urperiode Aegyptens ist wahrscheinlich keine Spur bis auf die historische Zeit gekommen. Jedenfalls aber haben die Aegypter früher gezeichnet, als sie bauten. Die Pyramiden von Ghiseh, 2500 vor Christo erbaut, erscheinen als Sonnenstralenbilder. Viele Jahrhunderte lang werden die gezeichneten Umrisse einer auf die Basis gestellten Pyramide als Bild der Sonnenstralen und des Mondlichtes genügt haben, bevor das Volk Kraft genug gesammelt hatte, diese Bilder an ungeheuren Steinmassen anschaulich zu machen.

Ebenso ist die Malerei der Sculptur vorangegangen. In Nubien wurden einige unvollendete Basreliefs aufgefunden. Auf der glatten Fläche des Felsen, im Innern eines Tempels, zeigte sich mit rother Farbe gezeichnet der Umriss der Figur, welche der Bildhauer erst zum Theil in den Stein derart hineingearbeitet hatte, dass die Fläche die höchste Erhebung des Basreliefs angab.

Ein Volk, das, gleich den Aegyptern, hart wie Granit war *(Odyssee, lib. XVII.)* das seinen Sinn fortwährend auf das Unvergängliche gerichtet hatte, welches den Veränderungen in der Welt der Erscheinungen zum Grunde lag, konnte nicht lange durch das vergängliche Wesen der Malerei befriedigt werden.

Die Aegypter schnitten ihre Zeichnungen in Stein aus und bemalten nachher die männlichen Bilder, welche sie als Versinnlichung der Naturgewalten betrachteten, blau; die weiblichen gelb; die Menschen roth. Die Periode der Flachmalerei muss weit vor dem Höhenpunkte liegen, welcher durch die Reste der ägyptischen Bauten und Sculpturen bezeichnet wird.

Die Hieroglyphen an den steinernen Denkmälern der Cultur Aegyptens gestatten einen Blick auf die uralte Malperiode der Völker des Nilthals. In den Hieroglyphen selbst liegt die Geschichte ihrer Entstehung ausgedrückt. Das Bild von sichtbaren Gegenständen ist zuerst eine directe Bezeichnung derselben; gilt aber sodann auch für Gedankendinge.

Die besonders für die Aegypter so wichtigen Vorstellungen und Begriffe von den Naturmächten waren so erhaben, um nur durch das Bild des Menschen ausgedrückt werden zu können. Der Mensch hatte die Erscheinungen der Naturmächte angeschaut und begriffen — diesen Gedanken und die Erscheinung selbst deutete das allgemein gefasste Menschenbild an.

Schwerer war es, an dem Menschenbilde bestimmte Eigenschaften zum Ausdrucke zu bringen. Hier traten die an manchen Thieren augen-

fällig hervortretenden Eigenschaften für den besondern Inhalt des Menschenbildes ein. Die Zeugungskraft des Widders, die Schnelligkeit und rastlose Bewegung des Sperbers, die Stärke des Löwen, die treue Beständigkeit des Hundes, die Nützlichkeit des Rindes etc. dienten, in Verbindung mit der menschlichen Figur, zur Verbildlichung der höchsten Begriffe. Diese Verbindung ward in sehr roher Weise hergestellt.

So erhielt das Menschenbild, welches die Schaffenskraft der Natur darstellte, einfach einen Widderkopf (Num, Amen); das Licht den Sperberkopf (Ra); die Wärme den Löwenkopf (Tefnet, Neith). Ein Menschenbild mit einem Hundskopf (Thot, Anubis) zeigte den regelmässigen Sonnenlauf an, wie der Kopf eines Rindes auf einem Frauenkörper (Nebti, Hesiri, Hathor) die Segnungen der Flut verbildlichte.

In dieser Gestalt wurden die Menschenbilder als Persönlichkeiten angeschaut und traten in das Gottesbewusstsein der Aegypter.

Eigenschaften an sich wurden durch Thiere ausgedrückt. Das Krokodilbild bedeutete, dass die Flut sich über das ganze Land verbreitete, und sich zum Strome zurückzog, um scheinbar zu schlafen; der Ibis versinnlichte die Fruchtbarkeit des Nilschlammes, die Gesundheit — weil mit seinem Erscheinen der Wasserdunst sich verlor —; der Käfer oder Skarabäus die Fruchtbarkeit und die Eigenschaft der Gestirne, sich ohne sichtbare Ursache zu bewegen.

Mit dieser Richtung war die Urmalerei der Aegypter auf ein Gebiet gerathen, wo diese Kunst zum ewigen Stillstande verdammt werden musste. Die Gedankenbilder waren von der Welt der Erscheinungen losgelöst und drängten sich als Zeichen der Sprache auf. Anstatt einer Vervollkommnung erfuhren die Bilder eine consequente Abminderung. Sie wurden zum Zwecke der Schrift auf die kennbarsten, einfachsten Linien zurückgeführt. Eine Bilderschrift entstand, welche die ganze Sprache nach dem Inhalt nicht nur, sondern auch theilweise nach dem Laute der Wörter umfasste.

Wenn auch viele hieroglyphische Inschriften der steinernen Denkmäler Aegyptens um viele Jahrhunderte n a c h deren Errichtung eingegraben wurden, so darf doch als feststehend betrachtet werden, dass die hieroglyphische Schrift lange v o r jenen Denkmälern bestand und dass eine bedeutende Zeit vergangen sein muss, bevor das Gedankenbild sich in ein Schriftzeichen verwandelte.

Die in historischer Zeit vorhandenen, zum Theil noch erhaltenen Reste ägyptischer Malerei stammen aus der grossen Architekturperiode. Platon sagt, die Gemälde, welche man in Aegypten sehe, wären ganz dieselben, wie sie seit undenklichen Zeitaltern bestanden hätten. Die berühmtesten Malereien befinden sich zu T h e b e n in den Königsgräbern. Bereits zur Zeit der Vertreibung der Hirtenkönige aus Aegypten, also vor Moses, prangten die Mauern der Prachtgebäude mit diesen Bildern.

Diese Malereien sind völlig der gewaltigen Architektur untergeordnet. Ein Volk, welches allgemeine Kräfte und Gesetze zur sichtbaren Darstel-

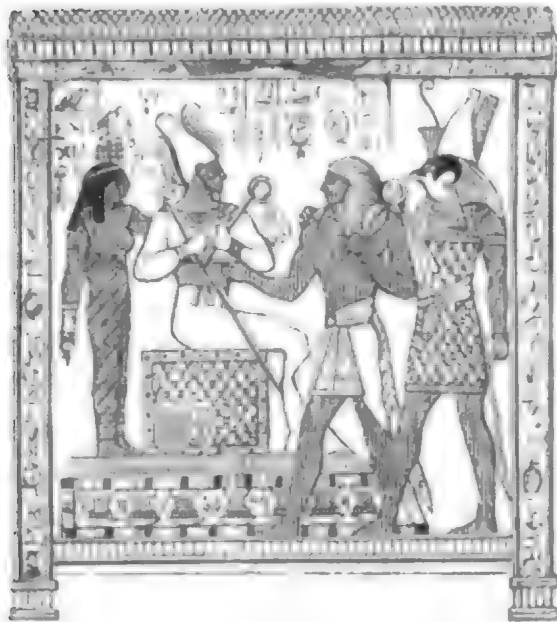
lung zu bringen strebt, wie die Aegypter, ist eine bauende, keine malende Nation. Sie arbeitet, um Gesammtmassen von Vorstellungen auszudrücken, und ihre Arbeit soll mit der unvergänglichen Dauer der Natur selbst wetteifern. Obgleich die Generationen abscheiden, soll doch ihr Werk bestehen. Ihre Kunstwerke sollen ihr Gesammtleben verewigen.

Hier hat nur die Masse Berechtigung, nicht das Einzelne; die strenge Gemessenheit, nicht die individuelle Freiheit. Wo ein Volk strebt, das Vergängliche zu besiegen, Tod und Vergehen von sich abzuweisen, da ist kein heiteres Spiel, sondern feierlicher Ernst. Düster aber stimmt die Ungewissheit, ob in der That der Zweck der staunenswerthen Volksarbeit erreicht werde, ob das Räthsel, durch die Sphinx versinnbildlicht, wirklich gelöst wurde?

Den mächtigen Pylonen der Tempeleingänge gegenüber, welche gleich den Nilgebirgen sich in schräger Böschung erheben, mit den gewaltigen Säulen verglichen, welche die Decken der an einander gelagerten Räume tragen, haben die Wandbilder kaum einen höheren, künstlerischen Charakter, als eine Inschrift.

Das wesentliche der Wandbilder (Vergl. Fig 1.) ist der Umriss, welcher mit schattenloser Färbung ausgefüllt wurde. Die Figuren sind getreu nach dem Leben umrissen; es ist Sorgfalt darauf verwandt, dass die Glieder nicht in eine Verkürzung fallen. Die Füsse sind daher beide sichtbar von der Ferse zur Zehe.

Fig. 1.



Aegyptische Wandmalerei.

Die Köpfe zeigen scharfe, oft feine Profile, besonders diejenigen der Frauen. Ein Ausdruck der Gesichter ist nicht vorhanden. Der Inhalt bezieht sich auf das Leben und die Thaten der Herrscher, auf den Cultus oder die Beschäftigungen des Volkes. Häufig findet man den König mit Göttergestalten zur Seite dargestellt. Meist sind die Figuren in würdevoller Ruhe, in feierlicher Stellung; oft aber auch entfaltet sich das wilde Leben eines Kampfes. Die Hauptpersonen stehen alle in einer Reihe. Wo der Hintergrund angedeutet wird, werden die hier erscheinenden Figuren unverhältnissmässig klein. Die Composition ist von kindlicher Einfachheit. Bonapartes Gelehrte nannten sie ein Product völligster Unwissenheit. Charakteristische Körperbildung war dagegen scharf aufgefasst. Belzoni legte eine Wandmalerei bloss, welche einen Triumphzug darstellte. Aegypter, Chaldäer, Juden und Neger waren nicht zu verwechseln. Die Färbung hat sich in der trockenen Luft Aegyptens gar nicht verändert.

Eine eigenthümliche Art von Wandbildern sind die bemalten Flach-

Reliefs (Ikonoglyphen, Koilanaglyphen). Der Meissel ist um die Umrisse der Figuren geführt und der Hintergrund erscheint vertieft. Die ebenen Bilder treten also hervor, als wenn sie aus einem starken Brett gesägt und auf der Wand befestigt worden wären.

Der Schritt, welcher dahin führt, durch die Malerei die Individualität zu schildern, lag den Aegyptern fern. Ihre Kunstübung ist daher für die Weiterentwickelung der Malerei unfruchtbar geblieben.

Der Name keines einzigen Malers Aegyptens ist auf die Nachwelt gekommen. Der oft genannte *Philokles* war ein Grieche aus sehr später Zeit.

ZWEITES CAPITEL.

Die Inder.

Niedergang der Heldenzeit. — Die Natur Indiens. — Der Allgedanke in seinen Erscheinungen. — Das Chaos indischer Mythen. — Künstlerische Darstellungsweise. — Menschenfiguren. — Die farbige Trimurtis. — Sinnlich weiche Formengebung. — Naturwahre Thierbilder. — Alter indischer Malerei. — Die Perspective nicht unbekannt. — Miniaturen.

Die arischen Stämme, welche von Nordwesten kommend sich in grauer Vorzeit an den Ufern des Indus und Ganges niederliessen, waren ursprünglich kriegerischer Natur. Das beweisen deutlich die ältesten Volksgesänge der Inder. Nach der Heldenzeit, die bis zur Unterwerfung oder Verdrängung der Urbewohner des Landes dauerte, versanken sie in tiefe Apathie. Tropische Sonne, eine üppige Fülle des vegetativen und animalischen Lebens, welche freigebig alles zum Leben Nothwendige fast ohne die arbeitende Menschenhand hervorbringt, liess die Thatkraft der Inder erschlaffen.

Die Pracht der Pflanzenwelt, vielgestaltig, farbeschimmernd, und die nicht minder reiche Thierwelt mit ihren Elephanten, Tigern, Nashornen Krokodilen und riesenhaften Schlangen, mit bemähnten Büffeln, mit den Schaaren von Affen, buntbefiederten Vögeln, mit dem unübersehbaren Heere von Wasserthieren und Insecten forderten die Phantasie zur höchsten Thätigkeit heraus.

Dem festlichen Naturleben gegenüber erschienen die vernichtenden Kräfte in schrecklicher Majestät: Stürme und Ungewitter, welche selbst den Muthigsten erbeben machten; furchtbare Wasserfluten, eine Sonnenglut, unter welcher alles organische Leben dahinwelkte und giftige Seuchen, die im heiligen Gangesthal die ganze Bevölkerung zu vertilgen

drohten. Versöhnend erschien der regelmässige Wechsel in der Wirkung der Naturkräfte und in dem Entstehen, Bestehen und Vergehen der wunderbaren Pflanzenpracht.

Wenn das Sonnenfeuer alles Leben fast zu Tode gesengt hatte, dann brachen plötzlich die Himmelsfluten und die Wildwässer vom Himalaya hervor und verwandelten den verbrannten Garten Eden in eine Menge von Seen. Zu bestimmter Zeit hörte der Regen auf; die Wasserdämpfe verflogen, und wie mit einem Zauberschlage kleidete sich der Boden in seinen blumengestickten Teppich. In üppiger Jugendkraft war eine neue Welt geboren.

Hier ist die Ruhe in der gewaltigen Bewegung der schaffenden und zerstörenden Kräfte; hier steht das Verschiedenste unter einem und demselben Gesetze; das Widerstrebende dient einem Zwecke und das Mannigfaltige drängt sich zu Massen, zur Einheit zusammen.

In Indien ist die Natur eine Herrscherin, welche ihre Gaben mit freigebiger Hand spendet. Ihr muss sich der Mensch fügen. Die Aegypter bezwangen den Nil: der herliche Ganges hat nie ein ähnliches Joch auf seinem Nacken geduldet.

Der übermächtigen Naturkraft gegenüber blieb dem Menschen nur das Unterwerfen, — das widerstandlose Sinnen über die angeschauten Wunder. Anstatt die Natur zu bemeistern, versenkten sich die Inder träumend und brütend in die Welt ihrer Vorstellungen und Gedanken. In der glänzenden und wechselvollen Aussenwelt sah der indische Weise, der Brahmane, nur die Verhüllung des wahren Seins, das er durch ununterbrochenes Anschauen des eigenen, ruhig in sich concentrirten Inneren zu erkennen meinte. Der ruhende Allgedanke — das höchste Wesen — ward streng von seinen Erscheinungen geschieden, welchen die schaffende, erhaltende oder zerstörende Kraft zum Grunde lag. Brâhma, der Schöpfer, Vischnu, der Erhalter, Ssiva, der Zerstörer sind Kraftausflüsse des ruhenden Allgedankens, Brahmâ. Von diesen drei Kraftströmen gehen unzählige belebende Bäche durch die ganze Formenwelt. Es ist Alles beseelt: die Formen werden begrifflich gefasst und zu göttlichen Wesen personificirt; aber zugleich ist die ganze Erscheinungswelt nur eine unendliche Kette von Formenphasen des Urgedankens. Die Inder haben nach eigenen Angaben etwa 330 Millionen Götterwesen oder Metamorphosen der Götterdreiheit (Trimurtis).

Die lebhafteste Phantasie weicht hier scheu zurück. Nur ein Volk, das keine äussere Geschichte besitzt, wie die Inder bis zum Einfalle Alexanders des Grossen, konnte seine grossen Kräfte ausschliesslich nach innen kehren, und grübelnden Bonzenheeren Jahrhunderte lang gestatten, durch ein begriffliches Chaos das Chaos der Erscheinungswelt erklären zu wollen.

Diesen Grundlagen entsprechend — zu denen übrigens für die späteren Zeiten noch buddhistische und islamitische Elemente traten — ist die Kunstäusserung der Inder zugleich auf das Grossartige der Masse, und auf Wiedergabe einer üppigen Formenwelt gerichtet.

Die Hauptformen sind hier zu einem Nebensächlichen geworden. — Die Ornamentik überwuchert Alles. Die Grundmasse erscheint ruhig, todt. Die Naturformen müssen sich die willkürlichste Behandlung gefallen lassen, wenn es gilt, Ideen zu gestalten. Diesem verzerrten Gewühle von seltsam combinirten Figuren steht die reine Naturnachahmung gegenüber, welche feine Beobachtung und einen ausgebildeten Sinn für harmonische und zierliche Formen zeigt.

Die menschlichen Figuren sind mit Vorliebe nackt dargestellt. Die Gewandung wird, wo sie erscheint, gern ornamental behandelt. Die Draperie verdeckt nichts, sondern wird nur durch den Faltenwurf angedeutet, während die Stoffe fest auf dem Körper liegen. Die schönste indische Statue, die Göttin der Schönheit, Lakschmi, aus der Pagode von Bangalore, — welche auch oft in den Malereien erscheint — ist in solcher nassen Gewandung, reich mit Schmuck beladen, dargestellt.

Wir können nicht auf die indische Architektur mit ihren an die Hallen der Banianenbäume erinnernden Felsentempeln, mit ihrer Ausmeisselung der Pagoden zu einer Masse von Domen, kleinen Kuppeln, Thürmchen, Säulen, Pfeilern, Nischen und mit ihrem ungeheuren Figurenreichthum näher eingehen, sondern wenden uns zur Malerei.

Zunächst fällt es auf, dass die Trimurtis, die Götter-Dreiheit, farbig gedacht und dargestellt wurde. Brahma ist roth, wie die Sonne und das Feuer: Vischnu, die Beharrungskraft des Lebens, ist grün, wie die Erde im Brautkleide und der grimme Ssiva erscheint schneeweiss, wie die Kuppen des Himalaya, die Heimat der lebenvernichtenden Kälte.

Indien ist das Land der farbenglühenden Natur. Die reich geschmückten Tempel zeigen, dass die Inder früh schon diese Farbenpracht nachzuahmen strebten, wobei ihnen eine Menge vorzüglicher Farbestoffe zu Gebote stand. In der Zubereitung der Farben waren sie den Aegyptern entschieden überlegen.

Der Reste von altindischer Malerei sind wenige. Wie in der Sculptur erscheint das Plumpe neben dem Zierlichen, die reine Nachbildung der Naturformen neben phantastischen Formenspielen und widerlichen Ausgeburten religiös-metaphysischer Schwärmerei.

Die Wandmalereien in den Tempeln zu Adschunta und Baug, deren Entstehung wahrscheinlich mit der Vollendung jener Denkmäler zusammenfiel, zeigen grosse Züge von Menschen, Thieren, Götterwesen, Kampf- und Jagdscenen. Auch Blumen wurden dargestellt, am meisten der Lotos, die vieldeutige Wasserlilie. Der sinnlich weiche Charakter der Inder spricht sich in einer weichen Linienführung aus. Die Anmuth herrscht über die Kraft. Die Schönheit der Weiber ist sehr sinnlich aufgefasst mit übermässiger Fülle des Busens und der Hüftpartie, wie beispielsweise in der Gopi des Kama, (Fig. 2). Füsse und Hände sind meisterhaft gebildet; für unser Urtheil meist zu zierlich — hierin aber ganz dem Nationaltypus der Inder folgend. Die Thiere sind genau naturgerecht, mit studienmässig ausgeführtem Detail. Ein komisches Element lässt sich entdecken;

so in dem Ross und dem Elephanten des Ganescha,des blauen Gottes, welche aus einer Anzahl verschlungener Mädchenfiguren gebildet sind. Auch Gnomen erscheinen in heiterer Auffassung.

Fig. 2.

Eine Gopi des Kama. (Indische Miniatur.)

Die Malereien sind ohne Zweifel sehr alt; — wie alt aber, dürfte nie genau bestimmt werden können. Die Ueberschwänglichkeit der indischen Angaben macht diese meist werthlos. Da die Seele durch eine Menge von Körpern wandert, und unter diesen verschiedenen Hüllen immer noch als die ursprüngliche Persönlichkeit angesehen wird, so kann es geschehen, dass einem Könige eine dreissigtausendjährige Existenz zugeschrieben wird (Sagaras, Ansuman, Dwilipas). Die buddhistische Chronologie umfast einen Zeitraum von über zwei Millionen Jahren.

Die Sakontala giebt aus verhältnissmässig später Zeit eine Beschreibung eines indischen Gemäldes. Auf einem Bilde, welches König Duschmanta besitzt, ist die Geliebte desselben mit ihren Gespielinnen dargestellt. Duschmanta sagt: In dieser Landschaft soll der Malinistrom abgebildet werden, mit den verliebten Flamingos an seinen Ufern. Weiter zurück will ich die Hügel unweit des Gebirges Himalaya sehen, mit Heerden von Chamaraziegen. Vorn muss ein dunkler Baum stehen mit weit ragenden Aesten, an denen Mäntel von gewebter Rinde im Sonnenschein hängen. — Hier ist, wie man sieht, deutlich auf eine Perspective hingewiesen.

Die Kunst, die verschiedenen Gründe auf einer Fläche darzustellen, ging den Indern verloren. Wahrscheinlich wirkte hier die Miniaturmalerei, bei welcher weisser Grund angewendet wurde, um das Gefühl für die Tiefe in den Gemälden abzustumpfen. Die Miniaturen bestanden vorzugsweise in Portraits, mit brillanten Saftfarben ausgeführt. In den indischen Dramen bilden oft verlorene, oder wiedergefundene Portraits den Knotenpunkt der Begebenheit.

Andere Miniaturen, namentlich die meisten, welche den Weg nach den Bibliotheken und Kunstsammlungen Europas gefunden haben, sind zunächst Copien des sculpturalen Schmuckes der Tempel und Wandgemälde, und das sind die werthvollsten Leistungen dieser Art. Oder aber, die Epigonen einer grossen Zeit haben in handwerksmässiger Art versucht, die indischen Dichtungen zu illustriren, oder die gedachten Phantasiegestalten der indischen Götterlehre in kindisch spielender Weise zur Anschauung zu bringen. Die brittischen Sammlungen haben Massen von solchen werthlosen, mit lebhaftem Farbenglanz prunkenden indischen Malereien aufzuweisen.

DRITTES CAPITEL.

Die Chinesen und Japaner.

Die Chinesen als Arbeitsvolk. — Porzellan- und Tafelmalerei. — Darstellungen des Alltagslebens. — Höhere Kunstfertigkeit der Japaner.

Indien zeigt die den Verstand und die Thatkraft überflügelnde Phantastik; in China tritt uns eine alles Aufschwunges ledige, prosaische Nüchternheit in der Kunst entgegen. Der Buddhaismus mit seinem leeren Formelkram scheint den Geist und die Phantasie ertödtet zu haben.

Die Chinesen sind ein Volk, das stets die Eigenschaft einer ausserordentlichen Vermehrungskraft gezeigt hat. Harte Arbeit, genaueste Berechnung ward erforderlich, um dem Boden die Nahrungsmittel für eine überstarke Bevölkerung abzuringen. Die Nützlichkeit bildete das oberste Princip. Die Welt der Arbeit ward das Augenmerk der Chinesen. Ausser der Arbeit gab es nur Spiele. Das Land hatte keine Eigenschaften, um einen höheren Sinn im Volke zu wecken — eine Fläche, von unzähligen Canälen durchschnitten. Es ist charakteristisch, dass ein chinesischer Mandarin einem Jesuitenpater erklärte: die schönen, mächtigen Ströme des Landes seien geschaffen — um die Canäle mit Wasser zu versehen. Das grösste Bauwerk der Chinesen ist die grosse Mauer, gegen 400 Meilen lang, an der Westgrenze des Reichs über Berge und Thäler sich hinziehend.

An den Tempeln der Chinesen, an deren starren Formen der Schnörkel mit seinen launischen Bewegungen ein buntes Spiel treibt, scheint eine grelle Bemalung schon in den ältesten Zeiten beliebt gewesen zu sein.

Die Malerei der Chinesen ist geistesarm und verharrt seit Jahrhunderten auf derselben Stufe. Sie stellt Gegenstände des Alltagslebens, seltener Götzen dar. Der Schatten fehlt; die Färbung ist sehr glänzend. Die Hintergründe steigen terrassenartig empor. Bereits in sehr früher Zeit ward in China die Porzellan-Malerei betrieben. Das Alter vieler kostbaren Productionen dieser Art, welche im Kaiserpalast zu Pekin aufbewahrt wurden, ist vielleicht übertrieben, dürfte aber doch ein halbes

Jahrtausend erreichen. Die Vasenmalerei zeigt neben Darstellungen von Bauwerken, namentlich Lusthäusern, Pagoden, Pflanzen, Vögel, Landschaften, Interieurs und, was die Menschenwelt betrifft, genrehaft aufgefasste Scenen. (Vgl. Fig. 3.) Auch wichtige Staatserreignisse wurden durch Gemälde verherrlicht. — Hierzu gehört beispielsweise die erste Andacht, welche ein neuer Kaiser auf dem Grabe seines Vorgängers verrichtet. Auch flache Porzellan und Holzplatten wurden mit Gemälden versehen,

Fig. 3.

Von einer chinesischen Vase, aus dem 16. Jahrh.

welche ohne Kenntniss der Perspective, oder der Lichtwirkung dennoch eine scharfe Beobachtung der Form zu erkennen geben.

Die Kunst der Japaner steht bedeutend höher. Ihre malerischen Darstellungen auf ebener Fläche sind monochromatische Zeichnungen mit richtigen Umrissen, sichtbar auf den Ausdruck hinarbeitend. Ueberladung und groteske Erscheinung kommt viel seltener vor, als bemessene Einfachheit. Der Charakter der Malerei ist mehr typisch als rein naturalistisch. Besonders gut gelingen den japanischen Malern die Darstellungen der Thiere, namentlich der Pferde. Manche Reitergruppen erinnern an die deutsche Kunst zu Dürers Zeit. Die verschiedensten Stellungen der Figuren kommen vor. Die verkürzte Darstellung, sonst in Asien nicht gepflegt, ist den Japanern nicht fremd.

VIERTES CAPITEL.

Die Euphrat-Völker.

Abgesonderte Stellung der monotheistischen Hebräer. — Chaldäische Wandbilder. — Mauern Babylons. — Persische Bildnerei.

Unter diesen Namen können die Völker zusammengefasst werden, welche bei den Griechen Syrer hiessen: Chaldäer, Assyrer, Babyloner, Phöniker, Kleinasiaten, Hebräer. Die Letzteren, welche in der Darstellung des personificirten Allgedankens ein Verbrechen sahen, nehmen als Monotheisten, den anderen Nationen gegenüber, eine abgesonderte Stellung ein.

Die Euphratvölker können hier blos genannt werden. Wir können auf ihre Malerei nur aus den plastischen Bilderwerken und deren Beschreibungen schliessen.

Die chaldäischen Malereien sind in der Bibel so beschrieben: Denn da Ahaliba sah gemalte Männer an der Wand, in rother Farbe, die Bilder der Chaldäer; um ihre Hüften gegürtet und bunte Helme auf ihren Köpfen und alle gleich anzusehen, wie gewaltige Leute, d. i. Fürsten und Helden, wie denn die Babyloner und Chaldäer erscheinen in ihrer Heimath, entbrannte sie u. s. w. *).

Die Hebräer scheinen diese Malerei im Tempel angewandt zu haben wie eine andere Stelle Ezechiels andeutet: Und da ich in den Tempel kam, da allerlei Bilder der Würmer (unreinen Thiere), Vieh, lauter Gräuel und allerlei Götzen des Hauses Israel, allenthalben umher an der Wand gemalt u. s. w. **).

Die Mauern von Babylon waren mit einer Menge von Thieren, mit Jagdzügen und Kämpfen, bemalt. Semiramis war dargestellt, wie sie einen Leopard (oder Panther) mit dem Pfeile verletzte, während ihr Gemal Ninus einen Löwen tödtet. Beide waren zu Pferde abgebildet. Man kann eine Stelle des Diodorus Siculus so deuten, dass diese Figuren auf Ziegel gemalt und sodann auf diesen eingebrannt wurden.

Die Heldennationen der Semiten hatten in der Bildnerei die Darstellung des Heroenthums zum Ziel. Die Phöniker strebten mehr nach Kostbarkeit der Stoffe (Tücher, Teppiche), als nach vollendeter Form.

---

*) Ezechiel 23.

**) Ezechiel 8.

Die Hebräer trennten Geist und Natur, Idee und Form vollständig. Sie erhoben sich zu dem Gedanken des bildlosen Allgeistes, Jehovah, der Himmel und Erde geschaffen hat.

Die Perser sind noch zu erwähnen, der Cultur-Stamm der Arier oder Indogermanen, welcher auf die Weltbühne tritt und Griechen, Römer, Romanen und Germanen zum Nachfolger hatte.

Die persische Bildnerei ist eklektisch, aus der Kunst der überwundenen Völker zusammengestellt. Zarathustras Lehre vom Urquell des Lebendigen, vom Lichte mit seinem Gegensatze, dem Schatten, als böses Princip gedacht, hätte sollen zur Malerei herausfordern. Es ist aber von persischer Malerei keine Kunde auf uns gekommen.

ZWEITES BUCH.

Die Malerei der Etrusker, Griechen und Römer.

ERSTES CAPITEL.

Die Etrusker.

Eigenartigkeit der Tusker. — Thonbildnerei und Erzguss. — Streben nach Ausdruck und Charakterisirung. — Griechischer Einfluss. — Demaratos. — Vasenmalerei. — Wandmalerei in den Grabkammern.

Bereits anderthalb Jahrtausende vor christlicher Zeitrechnung erscheint das Volk der Tusci oder Tusker, seine Macht über die ganze italische Halbinsel ausbreitend. Die Abstammung, die Geschichte dieses Volkes, die Culturepochen desselben, sind seit langer Zeit Gegenstände der umfassendsten Forschungen gewesen. Dennoch ist der Schleier, welcher die Geschichte dieses uralten Culturvolkes verhüllt, nur zum Theil gelüftet.

Die Tusker, gewöhnlich Etrusker genannt, sind ganz eigenartig. Es war ein starker, breitschulteriger, gedrungener Menschenschlag, welcher die Apenninen vom Tiberstrom bis zum tuskischen, oder Tyrrhener-Meer besetzt hielt. In der abgeplatteten Kopfbildung, in der stark zurückweichenden Stirnpartie, welche den Etruskern eigen war, hat man die Zeichen eines dem Norden angehörenden Stammes zu erblicken geglaubt.

Das Urgebiet der Etrusker ist das heutige Toscana — getrennt durch die Alpen vom nördlichen Europa, durch die gebirgigen Theile wie von natürlichen Festungen geschützt und durch das Meer für den Völkerverkehr offen.

Kein Geschichtschreiber der Etrusker taucht aus dem Dunkel des Alterthums auf. Die etruskische Schrift ist uns räthselhafter geblieben, als die Hieroglyphen der Aegypter. Reich sind aber die Reste, welche die Etrusker von ihrer Kunstthätigkeit hinterlassen haben.

Sie wiesen durch kolossale Steindämme den Flüssen ihren Lauf an und sicherten sich vor Ueberschwemmungen; sie errichteten grossartige Grabstätten mit steinernen Sarkophagen. Sie waren bis zum Erzgusse vorgedrungen, und ihre Gusswerke, Thonbildnereien und kostbaren Geräthschaften sind fast in jeder archäologischen Sammlung vertreten.

Die Etrusker entwickelten, unabhängig von anderen Völkern, ihre Kunstthätigkeit. Zu den ältesten Bauten gehören die auf Bergspitzen er-

richteten, meist kleinen Tempel, nach den vier Weltgegenden offen und besonders für die Beobachtung der Erscheinungen in der Atmosphäre und des Vogelflugs bestimmt, nach denen die Priester wahrsagten.

Bei der Befestigung ihrer Städte — den politischen Zusammenschluss der Etrusker bildete der Bund der Zwölf-Städte — schritten sie bis zum Quaderbau und der Bogenwölbung vor.

Die Bildnerei der Etrusker ist besonders wichtig. Hier treten ihre Werke aus gebranntem Thon als eigenartig auf. Sie producirten nicht allein ungeheure Massen von verzierten Thongefässen, sondern führten auch Bildsäulen in Thon aus, welche durch Feuer gefestet wurden.

Die rohe Ursprünglichkeit des Schaffens ward bald überwunden. Das Material ward gehorsam. Die ältesten Thonfiguren sind plumpe Puppen. Dann aber tritt eine genauere Auffassung hervor, besonders den Thiergestalten gegenüber. Die geraden Linien sind freilich noch sehr sichtbar, die Figuren von steifer Haltung; die Umrisse sind hart und eckig. Die Menschenköpfe erscheinen anfangs in conventionellem Typus, lang und schmal mit spitzem Kinn. Der Ausdruck des Gesichts mangelt noch.

Es ist aber besonders zu betonen, dass die Etrusker im Laufe der Zeit dahin gelangten, ihren Figuren den Ausdruck innerlichen Lebens zu verleihen. Mit diesem einem Schritte ist dies Volk weit über Alles, was die Aegypter und Asiaten in der Sculptur und Malerei erreichten, hinaus gekommen.

Bei den Aegyptern und Indern herrscht das gattungsmässige Gemeinsame; die besondere Persönlichkeit gilt nichts. Selbst die Bildwerke, welche eine gedachte Individualität oder einen wirklichen Menschen, einen Herrscher, der namhaft gemacht wird, darstellen sollen, bleiben im allgemeinen Typus befangen. Der Europäer, welcher zuerst auftritt, um künstlerisch zu schaffen, der Etrusker, streckt bereits die Hand nach dem Kern der Sculptur und Malerei aus: er stellt die selbständige Geistes- und Gefühlsäusserung des einzelnen Menschen dar.

Bei Africanern und Asiaten galt das Volk nur als Masse — auch die Kunst giebt nur das Massenhafte. In einem strengen Kastenwesen ward das Loos des Einzelnen seiner Selbstbestimmung entzogen. Aber die Etrusker lebten nicht unter dem Joche einzelner Gewaltherrscher; bei ihnen war keine fest geschlossene staatliche Einheit, sondern eine Vielheit. Die Verbindung der etruskischen Zwölf-Städte hatte nur den Charakter eines Bündnisses zu Schutz und Trutz.

Am vollständigsten zeigt sich die von fremden Einflüssen freie Entwickelung etruskischer Kunst in der Zeit von 990 bis 500 vor Christo. Der stärkste Ausdruck des Lebens reizte zuerst zu künstlerischer Wiedergabe, und so sind die Stellungen und Bewegungen der Figuren gewaltsam und drücken das Schreckliche aus. Damit waren jedoch die Fesseln der Unbeweglichkeit völlig gesprengt.

Ward auch bei feinerer Beobachtung das Uebermässige des Ausdruckes abgemindert, um Harmonie zu erzielen, so dauerte doch das

Streben, einen starken Affect darzustellen, fort. Die Gesichtsmuskeln, die Gliederformen sind stark ausgewirkt; die anatomische Behandlung der Weichtheile fällt ins Auge und spiegelt energisches, inneres Leben wieder. Dieser Grundcharakter etruskischer Urkunst tritt im Laufe der Jahrhunderte mit dem, auf etruskischem Boden gewachsenen, Michel Angelo epochemachend in die Kunstgeschichte ein.

Eine Veränderung des Kunststyles erfolgte, nachdem die Etrusker, deren Macht sich über fast ganz Italien ausgebreitet hatte, mit Griechenland in Berührung gekommen waren, wo sich die Knospe der Kunst, gezeitigt durch africanische und asiatische Einflüsse, zu erschliessen begonnen hatte. Die Griechen setzten sich in Unteritalien fest; Rom hatte sich erhoben und nahm griechische Kunstelemente in sich auf und die etruskische freie Volksherrlichkeit ward von der römischen Wölfin gebrochen, welche bestimmt war, die Welt zu beherrschen.

Mit der Einwanderung der Griechen schwächte sich die Kraft des Ausdruckes etruskischer Bildwerke ab. Die Formen wurden harmonischer und weicher; die Darstellung der inneren Bewegung sank zu einem ruhigern Ausdruck der Empfindung herab.

Als die ersten Maler, welche in Etrurien auftraten, werden *Eugrammos* (Schönstrich) und *Eucheir* (Schönhand) genannt. Plinius setzt die Ankunft des *Demaratos* und *Kleanthes*, zweier korinthischen Künstler, in Etrurien ins Jahr 650 vor Christo; fügt jedoch hinzu, dass in Ardea und Lanuvium, welche älter als Rom seien, schöne Gemälde vorhanden gewesen wären. Rom ward 754 v. C. gegründet.

Es ist unzweifelhaft, dass es griechische Einwanderer waren, welche die Vasenmalerei in Etrurien zur Blüte brachten. Bei den ältesten Vasen, meist von einfacher sphärischer Form und henkellos, ist der Form durch die malerische Verzierung Bewegung verliehen. Bandartige Streifen theilen die Vase in mehrere Felder und auf dem gelblichen, oder röthlichen Thon erscheint die Malerei in bräunlichen, oder schwärzlichen Tinten, manchmal mit Weiss oder Violett gelichtet. Der symbolische Charakter vieler dieser Darstellungen erinnert an aegyptische und asiatische Vorbilder. Auch die alten Vasen können nicht als eigenartiges etruskisches Product gelten. Die bildlichen Darstellungen dieser mit ausgebildeteren Formen auftretenden Gefässe weisen entweder auf altattischen Styl hin, mit starrer Form der Götter- und Heroengestalten, bei eckiger Behandlung des Umrisses und symmetrischer Draperie; oder sie machen in mehr belebter, durchgebildeterer Gliederung und glänzenderer Färbung den Uebergang zu dem reinen hellenischen Styl. Dieser strengere Styl zeigt schwarze Figuren auf dem rothen Thongrunde der Gefässe. Bei dem folgenden schönen und ebenfalls bei dem reichen Styl wird der Grund schwarz gedeckt und die Figuren erscheinen in der rothen Thonfarbe, welcher andere Tinten einen lebhafteren Charakter verleihen. Die Umrisse der Zeichnungen sind rein und frei; in den anmuthigen, schlanken Körperformen lebt Frische und Jugendkraft, während

die Anordnung bei allem Reichthum einer geistvollen, harmonischen Deutlichkeit huldigt.

Aehnliche Vorzüge besitzen die Zeichnungen auf den etruskischen metallenen Geräthen und Schmucksachen, von denen ein schöner Handspiegel (Fig. 4) eine Probe giebt.

Wenn auch die etruskischen Künstler die Vasenfertigung oder die Metallarbeiten nicht ausschliesslich griechischen Werkstätten überliessen,

Fig. 4. Etruskischer Handspiegel.

so ist es doch unzweifelhaft, dass die hellenische Auffassung hier das vollste Uebergewicht besass. Dies wird einleuchtend, wenn die Originalarbeiten der Etrusker, die Wandgemälde, mit jenen Vasenbilderu verglichen werden.

Die ersten grossartigen Wandmalereien aus der Periode selbständiger etruskischer Kunst wurden 1760 zu Tarquinii entdeckt. Die Aufdeckung der Grabkammern zu Veji und Chiusi folgten.

Durch einen Schacht steigt man zu den Grabkammern nieder, in deren Mitte sich die Urnen mit der Asche der Todten befinden. Rings um diese Räume ziehen sich in Friesmanier die Gemälde. Je nach dem Alter derselben ist die Darstellungsweise verschieden.

Der Gegenstand vieler Gemälde ist das Geschick der Seele der Menschen, welche auch hier ihre Selbständigkeit nicht verleugnet. Die verhüllte Gestalt derselben wird auf einen Wagen in die Luft geführt, finstere Dämonen in wilder Bewegung erscheinen; die Seele wird vor den Richter gebracht etc. Dann sind es Jagden, Kämpfe, Spiele, welche in den Kreis der Darstellung gezogen werden. Das häusliche Leben giebt den Stoff für viele Bilder ab. Es tritt ein gemüthliches Element ein, und selbst das Komische wagt sich hervor. Das Streben, Individuen darzustellen, ist durchgehends ersichtlich. In einfachster Weise sind Pflanzen- und Baumformen verwandt, welche zwischen die einzelnen Gestalten gestellt sind, ohne dass dadurch eine strenge Absonderung derselben bewirkt würde.

Die Malereien geben mit hellen, leuchtenden Farben ausgeführte Umrisse. Die Gewandung lässt die Körperformen durchschimmern. Immer aber ist es das seelische Leben, welches die Etrusker zu fassen und auszudrücken strebten.

Die etruskische Kunst verschmilzt in der spätesten Periode mit der griechisch-römischen. Ihr Kern deutet auf die höchste Entwickelung, nicht durch die Sculptur, sondern durch die Malerei hin.

ZWEITES CAPITEL.

Die Griechen.

Ursitze. — Pelasger. — Herakliden. — Hellenismus. — Vielgestaltigkeit der Götteridee. — Der Mensch als Centralpunkt des Gottesbewusstseins. — Naturpotenzen und Götter. — Individualität. — Stellung der Malerei zur Sculptur. — Inhalt des Cultus. — Volksbildung. — Charakter der Stylperioden. — Tochter des Dibutades. — Skiagraphien. — Kleophantes als Monochromatist. — Katagraphische Zeichnung des Kimon. — Wandbild der Marathonschlacht. — Polygnotos, als Monumental-Maler. — Der Schattenmaler Apollodoros. — Zeuxis. — Die Iphigenia des Timanthes. — Geometrische Studien. — Die Kunstschulen. — Aristides. — Apelles und sein Styl. — Protogenes. — Würdigung der Leistungen. — Die griechische Technik. — Wand- und Tafelgemälde — Enkaustik. — Temperafärbung.

Alles, was Africaner und Asiaten an Kunstthätigkeit aufzuweisen haben, trug nicht die Kraft in sich, zur höchsten Vollendung entwickelt zu werden.

Die Griechen gehören zum indogermanischen Stamme. Die Heimath dieser Völkerfamilie ist Mittelasien. Die Indogermanen, nach dem jüngdem Sohne Noahs, Japhetiten genannt, zweigten sich von den Indern und Ariern ab und zogen von den Ursitzen nach Nordwesten und Westen längs den Küsten des schwarzen Meeres. Aus diesen Völkermassen sollen sich Kelten und Italer, Griechen und Germanen, Skandinaver, Letten und Slaven zur selbständigen Entwickelung losgerungen haben.

In Griechenland tritt das Volk der Pelasger auf; dann erscheinen siegend Hellenen. Mit dem Einzuge der Herakliden, einem Theile der dorischen Hellenen, beginnt die historische Bedeutsamkeit dieser Völker. Die Dorier waren ein Volk aus nordwärts gelegenen Gebirgen, welche das spätere Griechenland bis zur südlichen Spitze der Peloponnes durchzogen und die hier sesshaften Stämme fortdrängten bis auf die nahe Küste Kleinasiens. Die in die Natur Europas eingelebten Stämme setzten den Asiaten ihre Eigenthümlichkeiten entgegen. In den hellenischen Landen ringen daher in ältester Zeit der Orient und Occident, bis aus einer Verschmelzung und Neubildung der eigentliche Hellenismus, das Griechenthum, hervorging.

Aus einem Chaos entsteht eine neue, herrliche Welt!

Phöniker und Aegypter, mit denen die Griechen während ihre Wanderungen am Pontos nur in oberflächliche Berührung gekommen sein konnten, treten mit den in Grossgriechenland, der Peloponnesos und den Inseln sesshaft gewordenen Stämmen in genauere Verbindung. Die ältesten historischen Sagen der Griechen deuten auf einen tief greifenden Einfluss phönikischer und ägyptischer Cultur hin, welche über Cypern und Kreta den Weg zu den Hellenen fand.

In Griechenland floss eine Fülle verschiedenartiger Weltanschauungen zusammen, welche dem Volke die Aufgabe stellten, dieselben zu einem harmonisch gegliederten Ganzen zu verarbeiten.

Die Weltanschauungen, durch die bildende Kunst verselbständigt, führen die Völker zur Götter- oder Gottesidee. Hier machen nur die Juden und die Urgermanen eine Ausnahme. Die Ersteren hielten an dem abstracten Begriffe von dem einheitlichen und untheilbaren Wesen und der letzten Ursache aller Dinge fest, ohne zuzugestehen, dass diese Wesenheit in der Erscheinung selbst vorhanden sei — und die Germanen fanden für das Maasslose ihrer Personificationen der Naturerscheinungen keine bildliche Form, sondern blieben in der geistigen Anschauung ihrer Vorstellungen von diesen Persönlichkeiten befangen.

Die Menge der Götterideen, welche in Griechenland zusammentraf, ist die Ursache der Vielgestaltigkeit des griechischen Gottesbewusstseins und zugleich der Concentration desselben auf einen Punkt, wo alle diese Ideen zu einer Einheit verbunden werden.

Die in der Urzeit vorhandenen Götterideen wurden durch das Hinzutreten fremder Göttergestalten erweitert, reicher und bedeutsamer entfaltet. Die fremden Götter traten, wenn eine solche Verschmelzung und

Steigerung nicht möglich war, als besondere Götter neben die alten, welche bisher denselben Begriff vertreten hatten. Die Einen oder die Andern wurden Nebengötter, Halbgötter.

Um die Verwirrung zu überschauen, welche mehrere neben einander bestehende und sich durchschlingende Götterkreise darboten, gab es nur einen Augenpunkt — derjenige, auf welchem sich das Physische und Ethische verbindet. Mögen wir Himmel und Erde durchforschen, wir finden nichts als den Menschen selbst, um uns ein Bild des freien Gedankens, mit der sinnlichen Erscheinung zu einem untrennbaren Ganzen verbunden, machen zu können.

So ist der Mensch selbst der Centralpunkt des griechischen Gottesbewusstseins. Nach dem Vorbilde des Menschen gestaltete der Grieche seine Götter. „Es ist ein Geschlecht der Götter und Menschen," singt Pindar. „Wir athmen Beide, einer Mutter entsprosst; doch das Menschliche ist das Vergängliche. Im ehernen Himmel dauern die ewigen Wohnungen; aber an Macht des Gedankens und an Gestalt vergleichen wir uns den Göttern."

Die geistigen Potenzen der Natur erscheinen bei den Göttern Griechenlands nicht bloss als geistige Qualitäten, die durch ihr Verhältniss zu einander zu einem geschlossenen Complex von Eigenschaften — mit einer Grundeigenschaft — werden; sondern die menschliche Erscheinung der Götter muss auch diesen Begriffen den Stempel einer geschlossenen untheilbaren Persönlichkeit — der Individualität, aufdrücken. Innerhalb ihres Ideenkreises sind die Götter völlig frei — aus diesem Kreise heraus freilich kann selbst Zeus nicht treten, ohne sein Wesen aufzugeben. Das ist das Fatum, welches alle griechischen Götter beherrscht! Sie können nicht widersinnig sein.

Uebrigens ist die Freiheit des Gedankens dadurch ersichtlich, dass eine und dieselbe Naturerscheinung als die That verschiedener Götter betrachtet werden kann. Zeus schleudert den Blitz, aber Hephaistos ist der Gott desselben Feuers, welches aus der Wolke herabsaust. Zeus ist der Wolkensammler — Hera ist die Göttin der Wolke — Nephele. Als waffengerüstete Pallas, unter schrecklichem Lärm wird die Jungfrau geboren, welche sich als mit sanften, blauen Augen, Frieden bringend und Weisheit verbreitend darstellt. Die Freiheit, die in der ganzen Natur sich zeigt, ist eine Eigenschaft der griechischen Götter, welche nach freiem Entschlusse die Veränderungen der Materie hervorrufen. Die griechischen Mythen sind stets ethisch und physisch zugleich. Die Götter stehen über dem Menschengeschlecht, — denn sie sind über die niedere Nothwendigkeit der physischen Existenz erhaben; sie stehen unter dem Menschen, denn sie vermögen über einen abgegränzten Ideenkreis, den der Mensch mit Leichtigkeit überfliegt, nicht hinauszuschreiten.

Hierin liegt die Ursache, wesshalb die Griechen ihre Göttergestalten nur durch die Sculptur, nicht aber durch die Malerei zur Erscheinung zu bringen vermochten, weshalb die Schwesterkünste nicht beide für die

höchsten Gedanken und Empfindungen der Hellenen verwandt werden konnten.

Die Götter lebten in einer überirdischen Sphäre. Der Olymp ist ein Reich des Begriffs. Und in Marmor, Erz, Gold und Elfenbein gefestet erscheinen die unveränderlichen Göttergestalten — von der Menschenwelt auf ewig abgeschiedene Persönlichkeiten. Ein gemalter Gott — vorausgesetzt, dass nicht seine Statue dargestellt wurde — war gar kein Gott mehr; denn in irdischer Sphäre sehend, hörend, empfindend, der irdischen Bedürftigkeit anheim fallend und als lebendiger Mensch eines unbeschränkten Ideenkreises mächtig, fiel der Begriff, der ihn eben zum Gotte gemacht hatte. Dies ist die Erklärung für die untergeordnete Stellung der Malerei der Griechen, der Sculptur gegenüber.

Die nach dem Bilde des Menschen geformten Götter hatten ein Haus auf der Erde, gleich diesen. Sie wurden abgetrennt gedacht von der Natur und waren doch mit ihr in unmittelbarer Verbindung. Offen waren die Tempel; Säulen trugen das Dach, und in der Cella thronte das Bild des Gottes. Die Säule ist das Hauptstück des griechischen Tempels. Sie deutet auf anorganische und Pflanzengebilde und erweckt zugleich in der Ausbauchung die Idee an die Last des Tragens, welche nur ein animalischer Körper fühlen kann.

Der Tempel ist das Sinnbild von Bewegung und Ruhe, von der Gegenwirkung von Last und Kraft — die hehre Versinnlichung der festen Naturgesetze, unter denen der Gott wirkt und des motivirt Bemessenen, welches uns in den Naturerscheinungen entgegentritt. Die Massenhaftigkeit der ägyptischen und indischen Kunstgebilde wird hier sinnlos, wo der in der Materie wirkende Geist ausgedrückt werden soll. Von düsterer Unbegreiflichkeiten ist keine Rede, sondern eine Weltanschauung voll freudiger Klarheit soll dem Beschauer entgegenleuchten.

Um zu einer solchen Höhe sich hinaufzuschwingen, war dem Griechenvolke allerdings von der Natur der Weg geebnet. Land und Klima fordern eine nicht übermässige physische Thätigkeit des Menschen. Die Natur besitzt keine überwuchernde Fülle, wie in Indien, sondern hält die Thatkraft der Menschen gespannt; zeigt auch nicht eine solche streng regelmässige Folge einförmiger Erscheinungen, wie in Aegypten. Das Land hat rauhes Gebirg und fruchtbare Ebene. Seine vielförmige Küste wird vom Meere umgeben und befreit die Seele von den Fesseln des Bodens. Das allbewegte, unendliche Meer bildet den stärksten Gegensatz zu der Abgeschlossenheit der felsenumzogenen Thäler. Der Wald erscheint nicht in unantastbarer Majestät, sondern als ein Schmuck der Landschaften. Das Klima nöthigt den Menschen nicht, den Körper hermetisch zu verhüllen. Die Glieder und grosse Partien des Thorax erscheinen nackt; die Hüllen des Körpers sind Kleidung, keine Bekleidung.

Dennoch würde das angenehm Maassvolle der griechischen Natur allein die Wunder der Kunstthätigkeit der Griechen nicht erklären. Es liegt in dem Menschenstamme, der Raçe, was als Hauptgrund für die Cultur-

höhe der Griechen angeführt werden kann, und auf sich selbst haben die Griechen in ihrer Kunst mehr, als irgend ein anderes Volk, hingewiesen. Der ganze Cultus, die ganze Kunst der Griechen ist Vergöttlichung griechischer Menschheit.

Alles zielte darauf ab, das Menschenthum der Griechen auf die höchste Stufe zu erheben, die Sterblichen ihren Göttern ähnlicher zu machen. Die Natur hatte hier ein bewundernswürdiges Material gegeben.

Die Züge des griechischen Menschentypus waren sehr regelmässig und harmonisch. Die Stirn war hoch, mehr schmal als breit; die Nase ohne störende Einsenkung die Stirnlinie verfolgend. Die Augen, an der Nasenwurzel tief liegend, waren gross und lichtvoll, der Mund erschien kernig ausgebildet mit bestimmter Lippenform, aber klein und das Kinn schloss sich in fein geschwungener Linie einem schlanken Halse an. Bei den Männern ist die Brustentwickelung bemerkbar, sammt den schmalen Hüften und den zum Lauf geeigneten, schlanken Schenkeln. Bei den Frauen ist der Gegensatz stark entwickelt — eine mehr jungfräuliche Büste bei üppiger Fülle der Beckenpartie.

Die öffentlichen Schulen waren für einen völligen Einklang geistiger und körperlicher Ausbildung berechnet. Der grammatische Unterricht, Schreiben mit Zeichnen verbunden (Graphik), Grammatik, Logik, Redekunst und Einführung in die Werke der Dichter, Philosophen und Geschichtschreiber, erscheint uns noch heute bedeutsam. Die körperliche Ausbildung, welche in den gewöhnlichen Gymnasien, wie viel mehr aber im Gymnasio zu Elis erreicht wurde, in welchem letzteren sich die Kämpfer für die Olympischen Spiele vorbereiteten, steht weit über derjenigen, welche unsere Turnerei vermittelt, die nur als ein dürftiger und vergröberter Abklatsch des griechischen fünfgestaltigen Kampfes (Pentathlon) gelten kann.

Vor den Augen von ganz Griechenland vollzogen sich die Olympischen Spiele, in Gegenwart des ganzen Volks wurden die unsterblichen Dichterwerke vorgelesen, von denen uns mehr als eines erhalten wurde. Der Sinn für harmonisch ausgebildete Körperformen, wie für die geistige und seelische Kraft, welche in diesen Formen ihr sinnliches Maass findet, war nie bei einem Volke so hoch wie bei den Griechen entwickelt. Die Griechen sind daher in der Kunst, welche das Centrum ihrer ganzen Cultur bildete, in der Sculptur, unerreicht geblieben, und werden es bleiben in Ewigkeit. Der Griechen Mission ist erfüllt; mögen andere Völker anderen Missionen genügen.

Neben der Sculptur der Griechen erscheint ihre Malerei in untergeordneter Weise. Erst dann, als das Göttersystem nach allen Seiten hin seinen künstlerischen Abschluss gefunden hatte, konnte sich die Malerei als ebenbürtige Kunst zeigen, indess sie die Darstellung des Menschenlebens, seiner realen Erscheinung nach, der Götterwelt gegenüber zu stellen strebte.

Man kann für die Entwickelung der griechischen Malerei die grossen Perioden der griechischen Architektur und Sculptur gelten lassen, welche von Epoche machenden politischen Ereignissen begrenzt werden. Hiernach fielen die Anfänge und der Aufschwung der Kunst in die Zeit vor dem Jahre 500 vor Christo. Von dieser Zeit, also etwa von den Perserkriegen an, beginnt die Periode der höchsten Kunstblüte bis zur Erscheinung Alexanders des Grossen — 324 v. Chr. Die Zeit des Verfalls reicht von diesem Zerstörer des Griechenthums bis auf die Verwüstung von Korinth und den Untergang der griechischen Staaten. Die Perioden der innern staatlichen Entwickelung fallen damit annähernd zusammen: von Homer bis Lykurgos (950—777); von diesem bis auf Solon (777 bis 594), von Solon bis Alexander (594—324 oder 333). Rechnet man nach Olympiaden, so fällt die erste, von vier Jahren, 776 Jahr vor das erste Jahr unserer Zeitrechnung.

Die erste Periode zeigt Korinth und Sikyon als Pflanzstätten der Kunst. Es ist die Blütezeit der Architektur und Sculptur von Aegina. Die Malerei zeigt Schattenrisse und gefärbte Umrisszeichnungen. Jetzt schon werden im Anschlusse an arische Kunst epische Darstellungen versucht. Die Bilder an den Vasen, schwarze Figuren auf rothem Grunde, stellen Scenen des Götterdienstes dar. Die Formen sind hart; die Bewegung, in etruskischer Art, ist gewaltsam.

In der zweiten Periode übernimmt Athen die Führung. Es ist die Zeit des Phidias. Die Geschichtsmalerei entfaltet sich. Die Verkürzungen sind erfunden. Die Beleuchtung und die Schatten werden eingeführt. Reicher Farbenschmuck. Die Vasen zeigen rothe Figuren — roth ist die Farbe des Grundes — schwarz ummalt. Darstellungen des Menschenlebens neben heroischen Bildern. Am Ende dieser Periode erscheint die selbständige Blüte der Malerei. Lebendige Charakteristik und Anmuth herrschen in den Gemälden. Das Relief der Figuren wird stärker. Die Darstellung bemächtigt sich der Empfindung. Das Colorit wird glänzend.

Die Periode des Verfalls — durch die Bildhauerschule zu Rhodos bezeichnet — zeigt die Entwickelung der niederen Fächer der Malerei: Genrebilder, Stilleben. Decorative Malwerke. Die Vasenmalerei wird brillant, aber die Zeichnung ist unrein und flüchtig.

Die griechische Sage schreibt der Liebe die Erfindung der Malerei zu. Die Tochter des Töpfers Dibutades sah den Schatten des scheidenden Geliebten an der Mauer, nahm eine Kohle und zeichnete das Profil. Jedenfalls ward der Schattenriss in Griechenland lange und auch dann noch gefertigt, als die Kunst schon zu höherer Stufe fortgeschritten war. Unsere Silhouettes geben eine genaue Vorstellung von den Bildern, welche bei den Griechen Skiagraphien oder Skiagramme (Schattenbilder) hiessen.

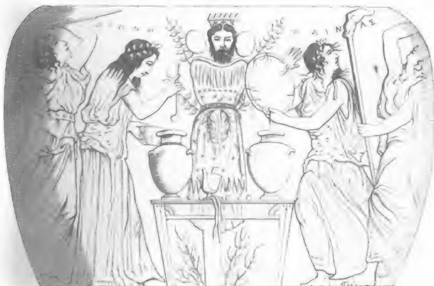
Historisch werden *Philokles* aus Aegypten und *Kleanthes* aus Korinth für die Zeichnung des Umrisses. Gleich diesen Urmeistern be-

dienten sich *Ardikos* und *Telephanes* von Sikyon der Färbung nicht. *Kleophantes*, ein Korinther, soll den Umriss mit der Farbe ausgefüllt haben, welche er von zerriebenen — rothen — Thongeschirren gewann. Dies wäre ägyptische Art gewesen.

Aelian sagt von diesen Anfängen, dass die Maler genöthigt gewesen seien, unter ihre Bilder zu schreiben: „Dies ist ein Stier; dies ist ein Pferd; dies ist ein Baum."

Dann traten die Monochromatisten, die Einfarben-Maler auf. *Hygiomon*, *Eumaros* und *Kimon* von Kleonä werden genannt, neben Unbedeutenderen.

Fig. 5.



Griechisches Vasenbild.

Kimon war zuerst im Stande, vermöge genauer Naturnachahmung die verschiedenen Geschlechter der Figuren durch die Gestalt und Kleidung anzudeuten. Er erfand auch die katagraphische Zeichnung. Ueber diesen Ausdruck ist viel gestritten worden. Entweder der Gegenstand steht niedrig und wird gezeichnet wie er von oben aus sieht, oder die Zeichnung stellt die Ansicht von unten dar — so dass man von einem Würfel z. B. die obere, oder untere Seite und eine oder zwei Seitenflächen sieht. Dies wäre perspectivische Ansicht. Wahrscheinlich bedeutet katagraphische Zeichnung nichts weiter, als eine solche, welche anders als die gewöhnlichen Zeichnungen aufgefasst ist — also **nicht** im Profil, woraus zu

schliessen ist, dass der Ausdruck sich auf die Anwendung von **Verkürzungen** bezieht. Kimon liess seine Figuren nicht blos seitwärts, sondern auch aus dem Bilde herausblicken, zeichnete die Structur der Glieder und Muskeln und ordnete den Faltenwurf der Kleider gemäss der Bewegung.

Der Bildhauer *Phidias* begann als Maler. Sein Bruder *Panänos* führte die Kunst einen gewaltigen Schritt weiter. Er malte, nachdem er den Schild der Minerva zu Elis vollendet hatte, die Schlacht von Marathon als Wandbild. Er ging völlig naturgetreu zu Werke. Miltiades, Kallimachos und Kynegiras von den Griechen, und Datis und Artaphernes von den Barbaren waren so ähnlich dargestellt, um sogleich erkannt zu werden.

Perikles herrschte. Korinth und Delphi rangen um den Ruhm den grössten Maler zu besitzen. Panänos trat mit *Timagoras* von Chalkis in die Schranken und ward besiegt. Plinius vermuthet jedoch hier einen chronologischen Fehler.

Zwischen der 84. und 90. Olympiade blühte ein Meister, welcher in grossartiger Weise seiner Kunst Geltung verschaffte, *Polygnotos* von Thasos. Er gab den Figuren freiere Bewegung und Grazie, stellte namentlich die Frauen in einer bis dahin noch nicht erreichten Vollkommenheit dar, verlieh den Gesichtern Ausdruck — er hat zuerst einen lachenden Kopf gemalt — und ordnete die Gewandung in leichter, gefälliger Weise. Vor ihm scheinen die Falten zu fest auf den Gliedern aufgelegen zu haben. Er zierte die Poikile, eine öffentliche Halle zu Athen, mit Schlachtbildern: die Kämpfe der Athener gegen die Lakedämonier, des Theseus gegen die Amazonen und die Eroberung Trojas. Auch ward ihm, anstatt dem Panänos, die Marathonschlacht in der Poikile zugeschrieben. Mit ihm malte *Mikon* und zwar um Lohn. Polygnotos gab dem Vaterlande seine Arbeit als Geschenk und ward von den Amphiktyonen für würdig erklärt, auf öffentliche Kosten forthin unterhalten zu werden. Die Knider, welche zu Delphi eine Schatzkammer und eine Lesche, oder Halle besassen, trugen Polygnotos die Ausmalung dieser Gebäude auf, indess sie ihm die Wahl der Gegenstände überliessen. Berühmt ward seine Polyxena, von welcher gesagt wurde: in ihren Augenlidern liege der ganze trojanische Krieg. Pausanias schreibt dem Polygnotos die höchste Kraft der Einbildung zu und rühmt seine leuchtende Färbung. Wir haben also monumentale Malerei, welche Composition, Kraft der Bewegung und des Ausdrucks im hohen Maasse besass. Die Bilder, in vier Farben ausgeführt, waren indess noch nicht unter die Wirkung des Lichts gestellt, konnten nur ein schwaches Relief besitzen und zeigten keine Kenntniss der Perspective. Dass die Perspective fehlte, schliesst man aus der Beschreibung des Pausanias, nach welcher die Figuren, eine **über der Anderen** gemalt worden seien. Man kann zwar auch von einem Bilde **mit** perspectivischer Anordnung sagen, dass sich die eine Figur über der andern befinde; aber die Malweise zur Zeit des Polygnotos lässt keinen Gedanken an die perspectivische Zeichnung aufkommen, für deren Be-

schreibung der Schriftsteller wohl andere Worte gefunden haben würde. Aristoteles sagt in seiner Poetik: Polygnotos stellte die Menschen besser dar, als sie erscheinen, Pauson schlechter und Dionysios malt sie, wie sie sind.

Als bemerkenswerth ist zu erwähnen, dass die Tochter des jüngeren Mikon, *Timarete* genannt, als geschickte Malerin auftrat. Ohne die minder wichtigen Meister, von denen man fast nur die Namen kennt, aufzuzählen, halten wir uns an die Bahnbrecher der Kunst. Als ausgezeichneter Lehrer wirkte *Euanor*, der Vater des Parrhasios. Seinen Ruhm verkündigten die Werke seiner Schüler. *Agatharchos* war zwar nur ein Maler für Decorationen, aber es wird ihm die täuschende Wiedergabe der natürlichen Gegenstände nachgerühmt.

Eine grossartige Verbesserung führte der Athener *Apollodoros* ein, welcher um die 93. Olympiade blühte. Er beleuchtete seine Figuren, und gab ihnen durch Schattirung ein die Wirklichkeit nachahmendes Relief. Er hiess der Schattenmaler und zwar scheint dies kein Ehrentitel gewesen zu sein, welchen der kühne Neuerer empfing.

Durch die von Apollodoros geöffneten Pforten trat *Zeuxis* ein (95. Olympiade). Sein Pinsel schrak vor keiner Schwierigkeit zurück und seine Ausführung war seinen Empfindungen angemessen. Mit dem Auftreten des Zeuxis war der Ruhm des Apollodoros dahin, und vergebens schrieb dieser, dass ein Dieb von dem an ihm begangenen Raube reich geworden sei. Zeuxis war von der Vortrefflichkeit seiner Gemälde so überzeugt, dass er sie verschenkte, weil sie unbezahlbar seien. Doch sammelte er aus den Gegengeschenken ein beträchtliches Vermögen und erschien bei den olympischen Spielen in einem Purpurgewande, auf dessen Saume sein Name mit Gold gestickt war. Zeuxis malte eine Alkmene und schenkte sie den Agrigentinern, und einen Pan für den Archilaos. Besondern Ruhm erwarb sich seine Penelope, in welcher sich die edelste Weiblichkeit aussprach. Von prächtiger Wirkung soll sein Olymp gewesen sein, Zeus mit allen Göttern, sowie ein Herakles, welcher die Schlangen erwürgt. Die Agrigenten (Plinius) oder Krotoner (Cicero) verlangten für den Heratempel (Juno Lucinia) ein Gemälde und sandten ihm die schönsten Mädchen, von denen sich der Maler fünf als Modelle für seine Helena auswählte. Er machte seine Skizzen in Schwarz und Weiss, oder setzte eine Farbe auf, welche mit Weiss gehöht wurde. Man warf ihm vor, dass die Köpfe seiner Figuren zu gross, dass die Züge und der Ausdruck zu stark markirt seien. Er setzte den Tadlern seinen Wahlspruch, ursprünglich unter das Bild eines Athleten geschrieben, entgegen: Tadeln ist leichter als besser machen.

Timanthes, Eupompos und *Parrhasios* waren die namhaftesten Nebenbuhler des Zeuxis. Es ist eine bekannte Anekdote, dass Zeuxis im Wettstreite mit Parrhasios Trauben malte, so naturwahr, dass die Vögel kamen und die Trauben anpickten. Parrhasios dagegen malte einen Vorhang so täuschend, dass Zeuxis rief: thue den Vorhang weg, dass ich dein Bild sehe. Parrhasios

welcher den Zeuxis getäuscht hatte, siegte, da ausserdem gesagt wurde: wenn der Knabe neben den Trauben des Zeuxis ebenso gut gemalt gewesen sei, wie diese, so würden sich die Vögel nicht genähert haben.

Timanthes, welcher auf Samos bei einem Wettstreite um die Darstellung des Ajax, der die Waffen des Achilleus fordert, den Parrhasios besiegte, schuf das hochberühmte Gemälde des Opfers der Iphigenie in Aulis. An Macht des rührenden Ausdruckes, an Zartheit der Ausführung war bis dahin kein Bild diesem Meisterwerke auch nur nahe gekommen. Der Maler, welcher es nicht wagte, den Schmerz des Vaters, Agamemnon, darzustellen, malte ihn mit verhülltem Antlitze — ein Beispiel welches Poussin in seinem Tod des Germanicus nachahmte. Timanthes war originell. Um die Grösse eines von ihm gemalten schlafenden Kyklopen anschaulich zu machen, stellte er zwei Satyrn dar, welche sich bemüheten, den Daumen des Schlafenden zu umspannen.

Eupompos, der Schule von Sikyon angehörend, war ein sehr guter Lehrer. Sein Schüler *Pamphilos* studirte Geometrie und wusste sich ihrer beim Zeichnen zu bedienen. Am berühmtesten ist er indess durch seinen Schüler Apelles geworden. Von entschiedener Wirkung auf das Ansehen der früher gering geachteten Malerei ward das, von Pamphilos erwirkte Gesetz, dass kein Sklave die Malerei betreiben und alle Kinder den freien Unterricht in dieser Kunst erhalten sollten. Es trat jetzt ein reges Leben auf den Kunstschulen Ioniens, Sikyons und Athens ein. Zu dieser Zeit ward von Xenokrates und Antigonos über Malerei geschrieben.

Während sich ein anderer Maler, *Aristides*, bemühte, den graziösen Styl eines Parrhasios durch den feinsten und treffendsten Ausdruck zu beleben, trat der Meister auf die Bühne, dessen Ruhm denjenigen aller seiner Vorgänger in der Kunst in sich vereinigen sollte — *Apelles*, von Kos (107. Olympiade). Mit ihm erreichte die griechische Malerei ihren höchsten Gipfel, um schnell wieder herabzusinken.

Es wird von Apelles eine nicht unbeträchtliche Zahl von Gemälden aufgeführt; (Plinius) aber die meisten erweisen sich als Darstellungen von Einzelfiguren und selten sind mehr als drei Personen vereinigt. Von einer, auf die deutliche Darstellung einer umfassenden Handlung gerichteten, Composition kann daher bei Apelles kaum die Rede sein. Seine Einzelfiguren waren auch nicht gemacht, einen bewegten Ausdruck zu zeigen, oder gar durch die Aeusserung der Leidenschaft die Tiefen ihres Innern zu enthüllen.

Die Reinheit und Harmonie der Formgebung scheint die grösste Stärke des Apelles gewesen zu sein. Sodann soll er die Färbung im höchstem Grade naturgetreu gegeben haben. Vorzüglich glänzte er im Portrait, und Alexander der Grosse, welcher den Maler als ebenbürtigen Freund behandelte, wollte von keinem Andern als von Apelles gemalt sein. Dieser Umstand würde indess wenig für die Trefflichkeit der Leistungen des Apelles beweisen, weil Alexander nichts von Malerei verstand, was selbst die Farbenreiber des Meisters bemerkt hatten.

Der Glanz, welcher von dem siegreichen Alexander auf den liebenswürdigen, edlen und selbstbewussten Apelles zurückstralte, hat nicht wenig dazu beigetragen, alle andern griechischen Maler neben ihm in Schatten zu stellen. An Schöpferkraft, an Kühnheit der Einbildung, scheint Polygnotos hoch über dem Apelles zu stehen und die Gemälde des Letztern dürften an seelischem Ausdruck die Werke eines Timanthes, Aristides und Protogenes nicht erreicht haben. Den Adel der Form, aber, sei es für das Zarte, Liebliche, oder für das Erhabene soll Niemand gleich dem Apelles zur Anschauung gebracht haben. Seine berühmte dem Meere entsteigende Anadyomene, unvergleichlich an Schönheit und Liebreiz, und Alexander der Grosse, mit dem Blitze bewaffnet, mit der Majestät des Donners erscheinend, geben hierfür Anhaltspunkte. Soll der Genius des Apelles durch eine Vergleichung bezeichnet werden, so möchte man Tizian als seinen Geistesgenossen nennen.

Sein Wettstreit mit seinem Nebenbuhler *Protogenes*, welcher des Ausdrucks mächtiger war, als Apelles, lässt sich nach dem was uns die Alten berichten, nicht klar darlegen. Apelles besuchte einst den auf Rhodos lebenden Protogenes, fand ihn nicht zu Hause und zeichnete auf eine zum Malen vorbereitete Tafel eine Linie. Als Protogenes zurückkehrte, erkannte er an der „Klaue den Löwen“, nannte Apelles als den Zeichner und zog eine feinere Linie. Apelles malte eine noch feinere und Protogenes bekannte sich für überwunden. Michel Angelo meinte, diese Linie sei das Profil eines Mannes von der Halsgrube ab bis zum Ende des Thorax gewesen.

Protogenes, welcher erst im Alter anfing Tafelgemälde zu machen, arbeitete sehr langsam und gab seinen Bildern eine bis in die geringsten Einzelnheiten reichende Vollendung. *Asklepiodoros* malte bewundernswürdig richtige Körperverhältnisse; *Nikomachos* war angestaunt wegen seiner Handfertigkeit und *Theon* steht einzig da, als der Maler wildbewegter Innerlichkeit. Orestes, halbwahnsinnig irrend, war eines seiner besten Bilder. Er malte einen mit gezücktem Schwerte dem Beschauer entgegenstürzenden Krieger, lud Zuschauer, und stellte sie vor einen Vorhang. Trompeten schmetterten — plötzlich fällt die Verhüllung und die Versammelten fahren entsetzt zurück.

Einige Enkaustikmaler mögen noch berührt werden. *Pausias* war geschickt in Verkürzungen und galt als guter Thiermaler: ebenso war *Euphranor*, ein Isthmer, welcher über Malerei schrieb, in der Darstellung von Thieren geschickt. *Nikias* stellte Frauen in allem Zauber ihrer Reize dar und verstand sich auf eine genaue Lichtführung. *Metrodoros* war Maler und Philosoph und *Timomachos* schliesst die Reihe der grossen Künstler.

Von den Genremalern sind zu nennen: *Dionysos*, sehr naturwahr; *Kallikles* und *Kallados*, welche kleine komische Gemälde lieferten, *Helotas*, der Landschaften und Seestücke, Architekturen mit Staffage von Menschen und Thieren malte, sowie *Piraikos*, der mit ungeheuren Preisen bezahlte Stilllebenmaler.

Von allen Leistungen der griechischen namhaften Meistern ist keine Nachbildung erhalten worden, als diejenige eines Gemäldes von Timomachos: eine Medea, schwertbewaffnet und unschlüssig, ob sie sich selbst oder ihre Kinder opfern soll. In den Grabkammern zu Pästum sind ausser dieser Nachbildung einige Reste von griechischen Wandmalereien aufgefunden worden, welche von reinster Formenschönheit und lebendigem Ausdrucke sind, jedoch auf keinen Meister zurückgeführt werden können.

Jedenfalls darf die Malerei der Griechen nicht unterschätzt werden. Diese Kunst blühte, als die Griechen bereits einen durchbildeten Sinn für die Schönheit der Erscheinung besassen und durch stümperhafte Werke gewiss nicht zu befriedigen waren.

Wäre hier ein Zweifel, so würden uns die Vasengemälde eines Andern belehren. Sie fordern unsere Bewunderung heraus und doch waren es nur dem Handwerk dienende Künstler, von denen diese Gebilde gefertigt wurden.

Die Malerei der Griechen trat zuerst als dienende Kunst der Thonbildnerei auf, ward durch die mächtig sich entfaltende Sculptur in den Hintergrund gedrängt und suchte erst, nachdem die letztere Kunst in ihre Blüte getreten war, eine selbständige Stellung zu erringen. Das ist soweit sich nach den schriftlichen Ueberlieferungen der Alten urtheilen lässt, der griechischen Malerei indess nie ganz gelungen.

Nach wenigen vorbereitenden Schritten machten die griechischen Meister einen kühnen Sprung mitten in die Historienmalerei hinein, und errangen grossartige Erfolge. Dennoch hatten sie das eigentliche Gebiet der Malerei nicht betreten. Die Wirkung, welche das Licht und die Luft bei der Erscheinung der natürlichen Gegenstände ausüben, blieb ihnen, wenn nicht unbekannt, so doch unnachahmlich. Ihren Bildern fehlte die Tiefe des Raumes, und so konnte von eigentlicher Composition bei ihnen nicht die Rede sein. Man setzt die griechischen Gemälde durchaus nicht zu tief herab wenn man sagt: dass sie Abzeichnungen von Basreliefs glichen, und weder die Erhabenheiten der Körper, noch die Tiefe des Raumes sichtbar zu machen vermochten. Das Hauptverdienst der griechischen Gemälde lag in der schönen Formengebung, so weit solche durch höchst vollendete Umrisse gegeben werden kann.

Von der Naturwahrheit blieben jene alten Meister vielleicht deshalb so fern, weil ihnen keine für jeden Fall genügende Färbung zu Gebote stand. Dieser Satz klingt allerdings anfechtbar; aber wir dürfen nur daran erinnern, dass die Malerei überhaupt erst dann anfing, sich vom traditionellen Styl völlig frei zu machen und mit der ganzen Pracht der farbenschimmernden Natur zu wetteifern, als die Oelfarben in Gebrauch genommen wurden.

Die richtigen Stoffe für die malerische Darstellung hatten die Griechen getroffen. Die grossen Maler hielten sich von der Darstellung der

Zwölfgötter fern und malten die Vor- und Nebengestalten derselben, besonders aber Heroen, deren Vermenschlichung nicht mit dem Begriff derselben stritt, und untergeordnete Figuren, Pan, Satyrn, Faunen, Nymphen, Dryaden u. s. w. Nur Zeuxis liess sich, jedenfalls durch seinen Ehrgeiz verleiten, mit den Bildhauern um die Palme, und zwar auf ihrem eigenen Gebiete zu ringen, und malte den Olymp. Apelles war fein genug, einen Menschen zu malen, als er den Donnerer darstellen wollte.

Man könnte Gründe finden, um die Malweise der Griechen als für mythische Figuren ausreichend zu betrachten. Für die lebensvolle Darstellung grossartiger Scenen aus den Dichtern, für die Verewigung wirklicher Ereignisse genügte diese Malweise in keinem Falle. Es muss eine hohe Meinung von der Urtheilskraft des Apelles erwecken, dass er sich in der Regel auf die Darstellung einer oder weniger Figuren beschränkte und dem starken Ausdruck nicht nachjagte, folglich auch keine bewegte Handlung malte.

Dass ein lebhaftes Streben nach Naturwahrheit sich schon geltend machte, scheint aus den Angaben hervorzugehen, dass einige Meister sich vorzüglich eines lebhaften Ausdruckes befleissigten.

So ist besonders das Bild des Aristides erwähnt, welches Alexander den Grossen zu Thränen rührte: eine Mutter, welche bei Erstürmung einer Stadt am Busen verwundet wurde, entzieht die nährende Brust dem Säugling, damit derselbe nicht mit der Milch zugleich Blut geniesse. Hier scheint der Gegenstand des Bildes, die Darlegung des mütterlichen Instincts, den grössten Theil an der Bewunderung zu haben, welche der Maler erntete. Aehnlich verhält es sich mit dem verhüllten Kopfe des Agamemnon, wo das Factum interessirte, weil man aus demselben den Schluss zog, dass der Vaterschmerz zu gross sei, um auf dem Antlitze seinen vollen Ausdruck zu finden.

Die Erfassung der unmittelbaren Lebensäusserungen, der blitzschnellen Veränderungen, welche in Bewegung, Blick und Miene einer im Affecte befindlichen Person vorgehen können, ward durch die umständliche, schwerfällige und dennoch ungenügende Maltechnik der Griechen wenigstens äusserst schwierig gemacht.

Die älteste griechische Malerei, die Vasenmalerei, kannte schon die Auflösung des Asphalts in Naphtha. Für die Bemalung der Statuen und Tempel wurde der Farbstoff mit Wachs und Mastix vermischt. Diese Färbung war von einem Tone, mattröthlich. Die Griechen verstanden es, diese Farbe als Lasur, oder als Opak- oder Deckfarbe zuzubereiten. Die Tempel, mit solcher Färbung überzogen, mussten im Sonnenscheine wie flammende Gebilde, wie von flüssigem Golde gemacht, erscheinen. Die Wachsfarben wurden zu Stäbchen geformt, welche man an der Spitze erwärmte, um die Farbe auftragen zu können. Dann ward ein metallenes Spatel, nach Anderer Meinung ein sanft gekrümmter Kolben, das Cestrum,

heiss gemacht und über die Farben geführt, um eine genaue Verbindung derselben mit dem Grunde, und eine gleichmässige Decke des Farbenüberzuges herzustellen (Κηρομαστιχή). Goldblätter klebte man mit einem besonders bindenden, aus Aegypten bezogenen Gummi (Σαρκοκόλλα) auf.

Den Farbenauftrag mit dem Pinsel haben die Griechen schon sehr früh gekannt. Ihre Schiffe waren nach Homer bemalt. Unzweifelhaft waren diese Farben wasserbeständig, folglich mit fettigen Substanzen vermischt. Ein trocknendes Oel für eigentliche Malzwecke kannten die Griechen nicht. Dagegen waren bei ihnen die Leimfarben gebräuchlich.

Ihre Malereien führten sie ebensowohl auf festen Wänden (Wandgemälde) als auf beweglichen Tafeln (Tafelgemälde) aus. Für die Marmorwände ihrer Prachtbauten ward das Verfahren der Einbrennung der Farben, oder die Enkaustik (Εγκαυστική) angewandt.

Der Auftrag der Wachsfarben mit dem Pinsel unterliegt nach der umsichtigsten Untersuchungen neuerer Zeit (Graf Caylus) den gewichtigsten Zweifeln, auch wenn ätherische Oele angewandt worden wären. Nach Analogie arabischer Decorationen könnte man annehmen, die Griechen hätten für ihre Monochromen oder einfarbigen Gemälde die Mauer mit zwei Wachsfarbenlagen überzogen und mit dem Stylos oder Griffel die erste so weit entfernt, um die Figuren durch das Blosslegen der untern Schicht sichtbar zu machen.

Die Leimfarben wurden auf erdigen Grund, Kalk, Mörtel oder Stucco mit dem Pinsel aufgetragen. Die eigentliche Frisch- oder Frescomalerei, Auftragen der Farben auf nassen Kalk, haben die Griechen nicht geübt. Dagegen wurden Tafelgemälde in die Wandbekleidungen eingesenkt, um mit denselben eine Fläche zu bilden.

Die Tafelgemälde wurden auf Holz, Elfenbein oder Kupfer gemalt — wenn man die enkaustische Technik, die hier neben der Temperamalerei zur Anwendung kam, Malen nennen will. Die enkaustische Tafelmalerei entspricht in mehrerer Hinsicht unserm Radiren. Auf einen Wachsgrund wurde mit dem Griffel die Zeichnung gemacht, oder eingerissen, dann wurden die Farben aufgesetzt und mit dem Cestrum vertrieben, worauf dem Bilde durch eine Wärmpfanne oder ein Kauterion eine letzte Glätte gegeben wurde.

Ein anderes Verfahren war, dass gerollte farbige Wachsstifte senkrecht, nach Maassgabe der Zeichnung neben einander gestellt wurden, bis die eingerahmte Tafel bedeckt war. Mit dem Cestrum wurde sodann das Bild geebnet und fest verschmolzen. Dies ist musivische Manier, von welcher Tobias Mayer in Göttingen in seinem dort befindlichen Wachsbilde eine Probe gab. In Elfenbein brannte man die Farben ein, um die mit dem Griffel gerissene Zeichnung zu füllen. Es entstand also ein Niellobild.

Die sorgfältigsten Forschungen über die Maltechnik der Griechen, für deren Kenntniss Plinius und besonders der technisch gebildete Vitruvius die Hauptquellen liefern, haben eine einhellige Meinung der Archäologen nicht herzustellen vermocht. Jede Erklärung lässt noch immer Fragen offen.

Enkaustische Malereien sind nicht auf die neuere Zeit gekommen. Manche Wandmalereien von Pompeji und Herculanum, in denen man die enkaustische Technik wiedergefunden haben wollte, enthielten nach chemischen Untersuchungen kein Wachs, sondern waren mit Leimfarben hergestellt. Ohne Zweifel bargen jene Städte zur Zeit ihres Unterganges eine Menge von griechischen Tafelmalereien. Kein einziges dieser Bilder ist aber der Zerstörung bei der Verschüttung dieser Städte entgangen — ein grosser Verlust, da in den Villen Werke der grössten griechischen Maler aufbewahrt wurden, wie denn in der Villa des Pollius Felix, von Statius erwähnt, Bilder von Apelles, von Miron u. A. sich befanden.

Der letzte Rest griechischer Gemälde ging zu Grunde, als Leo der Isaurier die Bibliothek in Konstantinopel mit allen ihren Kunstschätzen verbrennen liess.

DRITTES CAPITEL.

Die Römer.

Bauten der Römer. — Charakter des Volks. — Aneignung griechischer Kunst und Mythe. — Abhängigkeit römischer Kunst. — L. Scipio's Schlachtbild des Capitols. — Die Beute von Syracus. — Eroberung Capuas. — Steigende Prachtliebe. — Kunstsammlungen. — Augustus. — Scenographien. — Pompeji und Herculanum. — Wandgemälde; Charakteristik derselben. — Aldobrandinische Hochzeit. — Mosaiken. — Die Alexanderschlacht. — Niedergang römischer Kunst.

Die Römer, die Söhne der Wölfin, waren ein Kriegervolk, eine erobernde Nation. Unter Waffengelärm gedeiht die Kunst nicht. Den Sinn auf die Aeusserlichkeit, auf das praktisch Benutzbare gerichtet, waren die Römer ursprünglich keine Architekten, welche für ideale Zwecke Prachtbauten errichteten, und noch weniger erscheinen sie als Bildhauer oder Maler.

Der Römer brauchte Mauern für seine Städte und festen Lager, Brod und Wasser, und Heerstrassen nach allen Gegenden, wo die Legionen ihr Siegeszeichen aufpflanzten.

Nach dem Beispiele von Romulus und Remus führten die Römer zuerst Befestigungswerke auf. Um der Umgebung der Städte und Standlager Fruchtbarkeit zu verleihen, bauten sie ihre Wasserleitungen, auch für die unmittelbaren Bedürfnisse der Besatzungen dienend. An diese Nutzbauten reihen sich noch die Militärstrassen mit ihren Viäducten und Brücken an, endlich die zu öffentlichen Zwecken dienenden Markt- und Gerichtshallen (Basiliken), die Bäder (Thermen), Triumphbögen und Kaiserpaläste.

Die geschlossene Mauer und der gemauerte Bogen sind die Charak-

terzeichen römischer Kunst. Die Triumphbögen bieten kein anderes künstlerisches Motiv dar und die grossartigsten Bauten, welche die Römer aufführten, die Amphitheater, sind nichts als aufeinander gethürmte Bogen und Mauern. Es ist anzunehmen, dass die Römer den Bogenbau von den Etruskern überkamen, wenn sich die Kenntniss dieser Bauform doch nicht über ganz Italien erstreckte — aber durch den Gebrauch, welchen die Römer von dem Mauerbogen machten, ist derselbe ihr unanfechtbares Eigenthum geworden. Geborene Eroberer, suchten die Römer Dasjenige, was ihnen fehlte, durch die bei den besiegten Völkern gemachte Beute zu ergänzen. Nicht allein der Reichthum der Ueberwundenen und die Heere der Gefangenen, sondern auch die Kunstformen, der Cultus, die Weltanschauung der unterjochten Nationen fanden den Weg nach der weltbeherrschenden Stadt.

Die streitbaren rauhen Kriegsleute der Roma gingen bei Verpflanzung der Kunstformen mit barbarischer Hand zu Werke. Was bei den Griechen als nothwendiges Glied eines harmonischen Systems erscheint, tritt bei den Römern seiner Bedeutung entfremdet und aus dem Zusammenhange gerissen auf. Sie schmücken sich mit den Fetzen eines zerstückelten Purpurmantels. Am auffälligsten tritt dies bei der Verwendung von Säulen zu Tage, welche häufig auf Consolen an die Mauern gestellt, nicht mehr als tragende Glieder des Baues, sondern als überflüssige Spielerei erscheinen. Diese und andere griechische Bauformen werden von ihnen willkürlich zur Erzielung eines malerischen Effects verwandt. Die Kunstformen sind wie ein Haufen von Trophäen durch einander geworfen, aus denen die in die Augen fallenden Stücke zu einem Gebrauch herausgesucht werden, welcher mit dem eigentlichen Zwecke des Gegenstandes nie völlig übereinstimmt.

Dürftiger noch, als für die Architektur, deren Bedeutung für das praktische Leben wenigstens zu einer wesentlichen Erweiterung der Constructionsgedanken führte, war die römische Geistesart für die Bildhauerei und Malerei ausgestattet.

Die Römer besassen weder die Gedankentiefe der Aegypter, noch die Phantasie der Inder. Sie hatten weder das Bedürfniss noch die Fähigkeit, für ihre Naturanschauungen den sinnlichen Ausdruck in Göttergestalten zu suchen, bei denen Gedanke und Form sich gegenseitig genau bemessen und durchdringen.

Der Sinn des Römers war auf Sieg und Eroberung, auf die Vergrösserung der Macht und Herrlichkeit seiner Stadt und seines Staates gerichtet. Feste Mannhaftigkeit war die erste Tugend, und von den Künsten galten diejenige des Feldherrn und sodann des Redners. Die geistige Thätigkeit der begabtesten Männer richtet sich nicht auf übersinnliche Probleme, auf den Ausbau religiöser oder philosophischer Systeme; sondern auf die Kriegführung, auf den Kampf der politischen Parteien und auf die Gesetzgebung. Der Römer wollte herrschen, Schätze sammeln, Massen von Grund und Boden und Horden von Sklaven besitzen und

durch Pracht und Freigebigkeit glänzen. Seine Pflichten gegen den Staat nahmen in umfassender Weise seine Zeit in Anspruch. Während der Jahre streitbarer Kraft gehörte er den Legionen an und führte meist ein unstätes Kriegerleben; sodann musste er kämpfen, um mit der Partei, welcher er vermöge seiner Interessen angehörte, nicht in den Bürgerversammlungen überwunden, oder durch die Gesetzgebung irgendwie benachtheiligt zu werden.

Die religiösen Ideen der Römer wie aller Italer scheinen auf einer sehr elementaren Stufe so lange stehen geblieben zu sein, bis die Griechen ihre Einwanderung in Italien begannen. Italische oder römische Urgötter giebt es nur einige; dagegen scheinen viele übernatürliche Wesen geringen Ranges, die Geister der Quellen, der Haine, der Wiesen, Felder, Gärten und Häuser, als in grosser Anzahl vorhanden, gedacht worden zu sein. Sie machten sich meist durch Flüstern, Brausen, einzelne Töne, oft auch durch die geordnete Rede bemerklich.

Diese Vorstellungen drängten an sich nicht zu plastischer Gestaltung hin. Die Römer hatten weniger den Trieb, ihre göttlichen Wesen darzustellen, als von ihnen Etwas zu erfahren, was sich praktisch verwerthen liess. Die Orakel spielen daher bei den Römern eine grosse Rolle. Man bedurfte dazu eines Götterbildes nicht. Die Nymphen sprachen an einer Quelle, oft ohne Vermittelung der Priester oder Priesterinnen; die Vögel gaben durch ihren Flug, durch ihr Fressen Auskunft über die Zukunft, oder man las den Schicksalspruch in den Eingeweiden der Opferthiere etc.

Viele der römischen Urgötter sind gewiss nur deshalb verschollen, weil die denselben entsprechenden fremden Götter an deren Stelle gesetzt wurden. Der ganze griechische Olymp fand nach und nach den Weg zur Roma und die Götter wurden als fertige Persönlichkeiten dem römischen Cultus incorporirt. Die Wesenheit der griechischen Götter ist den Römern jedoch erweislich fremd geblieben. Die Götter erscheinen auf bedenkliche Weise ihrer kosmischen und tellurischen Bezüge entkleidet, indem sie mehr und mehr vermenschlicht wurden. Sie waren der Mehrzahl nach in Rom mit einer Art amtlichen Würde bekleidet und fungirten als Vorsteher gewisser Zweige menschlicher Thätigkeit. Neptunus Consus, welcher in den Arenen die Oberhoheit besass, ist ungemein von dem griechischen Poseidon verschieden, welcher die Erde umgürtet (*ἀμφιγαιος*) und umwandelt (*ἀμφίβαιος*). Die geheimnissvolle und trotz ihrer Milde fürchterliche Artemis ist eine ganz andere Individualität, als die römische Diana, und Mars kann sich mit dem Sturmgeist Ares nicht vergleichen. Bacchus und Dionysos, Minerva und Pallas Athene — welch ein Abstand! Bei den Griechen ist Alles aus vergeistigter Naturanschauung hervorgegangen; bei den Römern kommt der Ursprung der Götter nicht in Betracht, sondern die praktischen Dienste, welche man von ihnen erwartet. Die Götter sind isolirt, und wenn ihre Verwandtschaften aufgeführt werden, so hat das gar keinen Sinn, da die innige Verknüpfung der Natur-

mächte, auf denen die Verwandtschaft beruhte, ausser Augen gelassen wurde. Unter solchen Umständen konnte die nach Rom verpflanzte griechische Kunst das Aufblühen der Kunst der Römer nicht fördern. Wie ungeheuer die Zahl der Statuen auch gewesen sein mag, welche die Römer den Griechen geraubt zu haben sich rühmten, — die steinernen und ehernen Kinder des Olymps blieben in Italien Fremdlinge. Weder der Anblick der Statuen noch derjenige der zahlreichen Gemälde, welche in Rom und in den Villen der römischen Grossen, meist als griechische Beutestücke prangten, haben es vermocht, bei den Römern in der langen Zeit von Julius Cäsar bis auf Constantin einen einzigen grossen Künstler hervorzurufen. Schaaren von Griechen strömten dagegen nach Italien und lieferten den Römern Sculpturen und Malereien.

Die römische Kunstgeschichte, besonders die Geschichte römischer Malerei ist im Grunde nichts Anderes, als der Bericht über das völlige Hinsterben griechischer Kunst. Das einzige Originale, welches die Römer ausser ihrem Baustyl auf dem Kunstgebiete besitzen, sind ihre Kaiserbüsten, an denen man das Steigen und Fallen der Technik sehr genau bemessen kann.

Die römischen Tempel besassen in der ersten Zeit nach der Erbauung der Stadt keine Götterbilder (bis zum Jahre 170). Die Gesetze Numa's verboten es, die Götter in menschlicher Gestalt darzustellen.

Zur Zeit der Republik wurden die Tempelstatuen von etruskischen Künstlern in gebranntem Thon ausgeführt. Tarquinius Superbus hatte diese Bildnerei durch Aufstellung des olympischen Jupiters und der Quadriga auf dem Tempel desselben zu Ehren gebracht. Als die Könige vertrieben wurden, war es Gesetz, das Eisen, ausser für Waffen, nur für Ackerbaugeräthe zu benutzen. Arbeiten in Stein und Marmor konnten also nicht geliefert werden.

Zur Zeit des zweiten Punischen Krieges kam in Rom das Ausschmücken der Tempel und sonstiger Prachtgebäude durch Malerei auf. Selbst Patricier hielten es nicht unter ihrer Würde, den Pinsel zur Hand zu nehmen. *Quintus Fabius* erhielt von seiner Neigung für diese Beschäftigung den Namen Pictor, Maler (300 v. Chr.). Der Dichter *Pacuvius,* ein Sohn der Schwester des Ennius, decorirte den Tempel des Hercules auf dem Forum boarium (200 v. Chr.). *Turpilius*, ein Ritter, soll geschickt mit der linken Hand gemalt haben. *Messala* stellte ein Gemälde aus, welches eine siegreiche Schlacht der Römer zum Gegenstande hatte.

L. Scipio schenkte fürs Capitol ein Gemälde, welches als Erinnerung an seinen asiatischen Feldzug dienen sollte.

Die Erwähnung dieser Schlachtbilder und Darstellungen kriegerischer Scenen lässt keineswegs den Schluss zu, dass diese Gemälde besondern Kunstwerth besessen hätten. Die Römer bezeugten diesen Malereien, obwohl sie den Punkt berührten, wo der Enthusiasmus der Bürger mit grösster Leichtigkeit zu erregen war, lange nicht den Beifall, wie den gemalten Decorationen bei den öffentlichen Spielen, die Claudius Pulcher gab.

Als vollends die Römer griechische Gemälde kennen lernten, da ward kein römisches mehr erwähnt.

Die ersten griechischen Statuen kamen durch den Sieg des Claudius Marcellus von Syracus aus nach Rom. Die Römer hatten keinen Begriff davon, wo der Werth dieser Kunstwerke eigentlich stecke; sie schlossen nur aus den Jammer der Syracusaner, dass in den Statuen das Beste geraubt wurde, was dieselben besassen. Das erste griechische Gemälde gelangte nach Rom, als Lucius Mummius die Griechen niedergeworfen hatte. Es war ein von Aristides gemalter Bakchos, welcher von dem Könige Attalos mit 600,000 Sestertien bezahlt worden war. Das Bild zierte in Rom den Tempel der Ceres. Als die Kunsttrophäen auf die Schiffe gebracht wurden, empfahl Mummius den Seeleuten, genau Achtung zu geben, dass diese Schätze nicht beschädigt würden, widrigenfalls man sie nöthigen werde, anstatt der lädirten Werke neue zu liefern.

Mit der Eroberung Capuas und dem Siege des Scipio über Antiochos flossen in Rom unermessliche Reichthümer zusammen. Asiatische Prachtliebe und Verweichlichung, griechische Verfeinerung bezeichnen die römische Periode von den Scipionen bis auf Augustus. Es gehörte zu dem Ruhme eines Patriciers, Kunstwerke zu besitzen, welche zunächst aufgestellt wurden, um von dem Reichthume des Eigenthümers Zeugniss zu geben. Nach und nach aber fanden die Römer wirklich Geschmack an der Kunst: sie lernten urtheilen.

Die griechischen Künstler wurden nun mit Aufträgen aus Rom überhäuft und begannen sich immer mehr in Italien zu sammeln, wo ihre Colonien eine hohe Blüte erreichten. Ausserdem wurde die Thätigkeit der Kunstschulen zu Athen, Korinth, Sikyon stark in Anspruch genommen. Dies ist die Periode der Copien. Weder Griechen noch Römer verlangten gleich den Völkern der Neuzeit fortwährend frische Stoffe, neue Ideen für Kunstwerke. War für eine künstlerische Idee der vollgenügende Formausdruck einmal gefunden, so genügte, Jahrhunderte lang, die Reproduction. Man konnte schon von erfinderischer Kraft reden, wenn das Motiv für die Stellung oder Bewegung einer copirten Figur etwas Neues darbot.

Die Copir-Periode, vom letzten Jahrhundert der römischen Republik abwärts gerechnet, zeigt in überwiegendem Maasse Wiederholungen griechischer Meisterwerke. Die ausführenden Künstler sind fast sämmtlich unbekannt geblieben. Hat die Blütezeit griechischer Kunst viele Künstlernamen ohne die denselben zugeschriebenen Productionen aufzuweisen, so zeigt die Nachblüte griechischer Kunst bei den Römern eine Masse von Kunstwerken, die fast alle namenlos sind.

Unter Perikles hatte die Kunst die Aufgabe, dem Volke die Urbilder der Schönheit vor Augen zu stellen, um seinen Sinn zu veredeln, das Gefühl für das Erhabene, Wandellose hervorzurufen und den Ruhm Griechenlands zur Ewigkeit zu tragen. In der Glanzzeit der Imperatoren Roms ward die Kunst benutzt, um die Sammlungen prunksüchtiger und

nur zu oft roher Patricier zu vermehren, oder dem Sinnenkitzel derselben zu fröhnen.

Sulla, welcher in Griechenland vandalisch wüthete, hielt es für zweckmässig, in Rom den Kunstfreund zu spielen. Julius Cäsar war ein eifriger Sammler von Statuen, namentlich in Bronze, so wie von griechischen Meistergemälden. Seine besondere Vorliebe aber wandte er geschnittenen Steinen zu. Die Steinschneiderei scheint diejenige Kunst gewesen zu sein, welche in Rom die meisten Verehrer besass. Auch hier glänzten Griechen, obgleich auch mancher Römer sich als Steinschneider hervorthat. Auf diese Vorliebe für Gemmen verdient deshalb besonders hingewiesen zu werden, weil sie mit dem Verfall der Malerei in sofern zusammenhängt, als die Steinschneiderei sehr geeignet ist, das feine Gefühl für richtige und durchbildete Formen abzuschwächen. Eine Menge von antiken geschnittenen Steinen ist in den europäischen Museen vorhanden: aber selbst die am meisten bewunderten Productionen halten keine starke Vergrösserung aus, ohne in schreiender Weise ihre mangelhafte Formengebung zu enthüllen.

Augustus ist als ein Wiederhersteller der Künste gepriesen. Der Styl der von demselben gebauten Tempel ist jedoch kein musterhafter. Die Statuen aus seiner Zeit sind schwach. Seine Portraitbüsten verrathen, dass die Künstler die Herrschaft über das Material theilweise eingebüsst hatten. Die Wandmalereien aus der Zeit des Augustus zeigen eine übermässige, nicht harmonisch durchbildete Ornamentik.

Das Zeitalter des Augustus, des sinnlich beschaulichen Horaz und des Mäcenas, welcher trotz aller dichterischen Lobsprüche einen entschiedenen Geschmack für das Gezierte, Verschnörkelte und Ueberreiche besass, ist für das Auftreten einer eigenthümlichen Darstellungsweise in der Malerei merkwürdig — der scenographischen. Von der griechischen Bedeutung des Wortes muss grossentheils abgesehen werden.

Die Scenographien, gegen welche Vitruv eifrig zu Felde zog, bestanden aus architektonischen, landschaftlichen und figürlichen Zierwerken, mit denen die glatten Wände oft auch die Zimmerdecken und Gewölbe bemalt wurden. Man hat die Scenographien mit den Arabesken vermengen wollen; Beide haben aber nur die Aehnlichkeit, dass sie in willkürlicher Weise die verschiedensten Formen für Decorationszwecke verwenden.

Für die Beurtheilung der griechischen Malerei wie für die Kenntniss der malerischen Darstellung der Römer zu Anfang der Zeit der Imperatoren haben die durch den Ausbruch des Vesuv verschütteten Städte Pompeji und Herculanum geradezu unschätzbare Kunstwerke geliefert. Diese Malereien, auf Frischkalk oder auf Stucco ausgeführt, sind zwar nur Erzeugnisse von mehr handwerksmässig arbeitenden Künstlern, lassen aber doch die genaue Kenntniss der griechischen Vorbilder, und in den Scenographien — mit Ausschluss der Figurenbilder, die fast immer

griechisch erscheinen — eine eigenthümlich römische Geschmacksrichtung erkennen.

Diese griechisch-italischen Künstler, oder diese durch die Griechen herangebildeten Römer huldigten auch in der Malerei der Siegersitte der ewigen Stadt. Die Gegenstände der sichtbaren Welt wurden für die malerische Darstellung dienstbar gemacht. Sie wurden benutzt, wozu man sie eben brauchte. Widerstreben ward nicht geduldet. Auf die realen Beziehungen der Gegenstände ward keine Rücksicht genommen.

Die wesentlich decorativen Arbeiten sind frei bis zur Willkür. Das Zierwerk hält den Gedanken an Schematismus völlig fern. Derselbe Gegenstand ist in derselben Art selten oder nie wiederholt. Alles ist, mit Ausnahme der geraden Linien und Cirkelschläge aus freier Hand gearbeitet. Die Behandlung ist leicht, von grosser Fertigkeit zeugend. Man wollte das Auge durch den flüchtigen Wechsel von zierlichen Formen, von Farben, welche leicht die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, ergötzen; aber nicht etwa Gedanken, Stimmungen hervorrufen, dadurch, dass der Schein der Wirklichkeit schwer lastend dem Beschauer entgegentrat.

Die pompejanischen und herculanensischen Wandmalereien verfolgen im grossen Ganzen keinen andern Zweck, als das Auge des Beschauers gleichsam spielend über die engen Zimmerräume hinauszuführen. Es erscheinen Architekturstücke luftig behandelt und durchaus nicht auf die Täuschung berechnet, als setze sich die Architektur des Zimmers fort. Die wirklichen Säulen, Capitäle, Gebälke sind mit den gemalten unter keiner Bedingung zu verwechseln. Die gemalte Architektur würde, selbst in Eisen ausgeführt, selten baubeständig sein — so leicht und luftig sind die Structurverhältnisse behandelt. Es ist eben bloss die Fata Morgana eines Bauwerks. (Vergl. Fig. 6.)

Die Landschaften machen ebenfalls keinen Anspruch auf Naturwahrheit. Sie sind nicht unter Lichtwirkung gestellt; die Farben sind lediglich local. Perspective findet sich nicht, obgleich der Verlauf mancher Linien, eines Flusses, einer Felsenpartie, einer Wasserleitung etc. uns den Gedanken an perspectivische Auffassung nahe legen.

Einzelne landschaftliche Gegenstände, ein Baum, eine Laube, Blumen, Rankenwerk, erscheinen oft — in altetruskischer Weise — als Abgrenzungen für figürliche Darstellungen. Auch die landschaftlichen Einzelnheiten sind nicht naturgetreu behandelt. Der Aststand der Bäume ist in gefällige Linien gebracht und meist bis zur Spitze klar zu sehen; das Blätterwerk ist nicht in natürliche Massen geordnet, sondern man muss einzelne, zierliche Blätter an den Enden der Zweige für Blätterpartien nehmen.

Die Färbung erscheint in durchaus unabgeschwächter Weise, kraftvolles Roth, Blau, Gelb, Grün etc. neben denen auch tiefstes Schwarz auftritt.

Wir folgen bei der Zimmerdecoration dem Vorbilde der Natur, welche uns am Boden die schweren, dunklen Farben, und weiter nach

oben ein lichtdurchglänztes Colorit zeigt. Die römischen Wandmalereien binden sich auch an diese Grundregel nicht. Man sieht z. B. einen grellgelben Sockel, eine hochrothe Wandfläche mit einem glänzend schwarzen Fries, in welchem sich weisse Figuren befinden.

Die figürlichen Darstellungen weisen entschieden auf die Griechen zurück. Die Formengebung erinnert an die Blütezeit griechischer Kunst. Die Umrisse zeigen die grösste Sicherheit bei feinstem Gefühl für harmo-

Fig. 6. Pompejianische Wandmalerei. (Nach einer Photographie.)

nische Linienführung. Die Stellungen sind zwanglos von innerm Leben zeugend, der Ausdruck der Gesichter indess scheint sehr bemessen. Ganz vorzüglich ist die Draperie geordnet. Obwohl symmetrische Motive wirken, so sind diese doch durch die Bewegung der Figuren flüssig gemacht (Vergl. Fig. 7). Nirgend verliert sich die Draperie ins Kleinliche. Am besten sind jedoch Figuren in ruhiger Stellung drapirt. Alles Wesentliche ist energisch angedeutet; alles ins Relief Fallende leicht angegeben. Es ist eigenthümlich, wie genau die Linienführung der Draperie dem Relief der Figuren entspricht

Die Künstler, welche die Rundung der Figuren auf so geschickte Weise hervorzuheben wussten und durch ihre unvollkommenen Mittel bei dem Beschauer das Gefühl der Lichtwirkung anregten, hätten — so könnte man schliessen — die Licht- und Schattengebung so nahe wie möglich zur Hand gehabt. Ein Zeichenschüler von heute würde in dieser stereologen Linienführung leicht die Anleitung zum richtigen Schattiren der Bilder finden.

Fig. 7. Von einem Wandgemälde zu Pompeji.

Die Mythe hat den Stoff für eine Menge der figürlichen Abtheilungen römischer Wanddecorationen hergegeben. Die grossen Götter erscheinen selten: Zeus, oder vielmehr Jupiter mit der Victoria, der griechischen Nike; Demeter - Ceres mit Fruchtkorb und Scepter (Vergl. Fig. 8.); Neptunus und Amymone; Dionysos-Bacchus; Venus und Adonis; Diana und Actäon; Apollo; Mars und Venus. Dagegen ist die olympische Heroenwelt und die Heldensage häufig benutzt: Hercules mit den Centauren; Perseus und Andromeda; Theseus und der Minotauros; Cheiron und Achilleus; Kassandra und Apollon; Medea; Achilleus, welchem die Briseis entführt wird; Helena und Menelaos; das Opfer der Iphigenie: Tod des Patroklos; Odysseus und Eumaios u. A.

Das Pathetische steht der Auffassung fern; der Grundcharakter dieser Gemälde ist ein heiterer Ernst. Der Blick kann, ohne die Gefühle des Beschauers in Aufregung zu versetzen, immer wieder zu diesen Darstellungen zurückkehren.

Andere Figurenbilder sind auf das Hervorrufen einer heitern, lebensfreudigen Stimmung berechnet. In anmuthiger Weise wird das Spiel der Phantasie herausgefordert.

Hier sind zuerst die untergeordneten Gestalten des bacchischen Kreises zu nennen: bacchische Tänzer und Tänzerinnen, Mainaden, Silene und

Sileninnen, männliche und weibliche Satyrn, Faunen, Panisken, Centauren, Alle dem Ausdruck jubelnder Naturwonne dienend. Eine Parallele hierzu bilden die Züge der Meergötter, Tritonen, Okeaniden, Nereiden; Seepferde, Seestiere, Seeböcke, Delphine zu Begleitern habend. Hieran schliessen sich die erotischen Figuren: Amor und Psyche, Amorinen, Zephyr, Flora u. A.

Fig. 8. Ceres; nach einem pompejanischen Wandgemälde.

Dann finden sich Figuren aus dem wirklichen Leben, eigentliche Genrescenen, zu dem Schwächsten der pompejanischen Decorationen gegehörend. Hier erscheint auch die Komik in selbständiger Weise — die Bilder sind caricaturenhaft gehalten. (Vergl. Fig. 9.)

Eines der schönsten Frescobilder römischer Zeit bezieht sich auch auf einen aus dem Leben gegriffenen Vorgang, steht indess durch den Adel, die Hoheit seiner Auffassung über jenen Genrescenen. Dies ist das Sittenbild, welches unter den Namen der Aldobrandinischen Hochzeit weltberühmt geworden ist. Dasselbe ward in der Nähe der Thermen des

Titus aufgefunden und länger in der Villa Aldobrandini zu **Rom** aufbewahrt. Die Anordnung des Bildes ist eine sculpturale, oder für einen Fries berechnete. Die Figuren zeigen ein Nebeneinander, ohne starkes Zurückweichen vom Vordergrunde. Der bekränzte Bräutigam sitzt neben dem

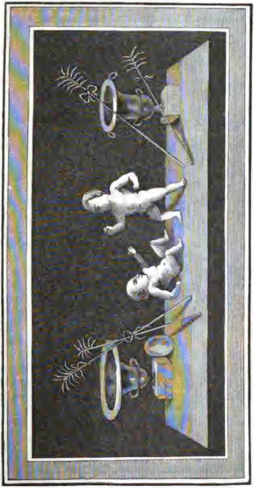


Fig. 9. Pompejanische Genrescene.

Hochzeitlager, auf welchem die züchtig verhüllte Braut thront. Neben derselben kosend, schmeichelnd erscheint die Peitho in voller Pracht des nackten Oberkörpers und sucht das jungfräuliche Zaudern der Braut zu besiegen. Ein reizendes Frauenbild steht mit der wohlriechenden Salbe

Digitized by Google

Fig. 10. Die Aldobrandinische Hochzeit.

bereit: Jungfrauen stimmen die Hochzeitgesänge an, oder verbrennen Weihrauch und ausserhalb des Gemachs wird das Bad für die Neuvermälten vorbereitet. (Vergl. Fig. 10.)

Abweichend von der gewöhnlichen Art der landschaftlichen Partien der pompejianischen Gemälde zeigen sich einige Bilder, welche ersichtlich auf die Wiedergabe des Naturlebens gerichtet sind —die ersten Ansätze für wirkliche Landschaftsmalerei. Die Färbung entfernt sich allerdings von dem Naturwahren; aber die Zeichnung besitzt einen ernsten, grossartigen Charakter und eine Stimmung, welche an die sogenannte heroische Landschaft aus Poussins Zeit erinnert. Im vollen Maasse sind diese Eigenschaften in den Landschaftsbildern entfaltet, welche am Monte Esquilino in Rom neuerlich aufgedeckt wurden.

Dass die pompejanischen Künstler bei ihren figürlichen Bildern einer grössern Naturwahrheit in Bezug auf Lichtführung und Farbe mächtig waren, lässt sich aus der Art schliessen, wie sie Thiere, besonders Vögel, Früchte, Geräthschaften und sonstiges Beiwerk darstellten. Hier ist die Natur oft frappant getreu wiedergegeben.

Ausser den Wandgemälden verdienen die musivischen Arbeiten der Römer Beachtung. Das Mosaik stimmt in vielen Beziehungen zum Charakter der Römer. Die gleichsam ewige Dauer des Mosaiks schmeichelte dem Sinne der Römer für das Monumentale; die Kostbarkeit des Mosaiks ent-

sprach ihrer Prunksucht. Das Nüchterne, Genaue der musivischen Nachbildnerei lag den Römern viel näher, als der begeisterte künstlerische Schaffensdrang der Griechen.

Die antiken Mosaiken besitzen, im Vergleich zu vielen christlichen musivischen Arbeiten — diesen Riesenbildern — nur sehr bescheidene Dimensionen. Die alten Mosaiken sind aus farbigen Steinen zusammengesetzt — Glasstücke wurden erst später gebraucht. Die Fussböden hatten Muster von farbigen, grossen Steinen; feiner war der Hund gearbeitet, welcher sich wohl im Vestibulum pompejanischer Wohnhäuser dargestellt findet, sammt den Worten: „Cave canem.“ („Nimm dich vor dem Hunde in Acht!“)

Das schönste Mosaik der antiken Zeit ist die in der Casa del Fauno in Pompeji aufgefundene Alexanderschlacht, vielleicht einem Wandgemälde nachgebildet. Griechen — nach anderer Deutung Römer — kämpfen mit Asiaten. Hier ist die kraftvollste Bewegung, das kühne Erfassen des flüchtigen Moments! Von einem Speerstosse des siegreichen Kriegsfürsten durchbohrt liegt der asiatische Herrscher zu Boden. Der Streitwagen macht eine rasche Wendung; die Rosse fahren empor und die Barbaren erscheinen von Entsetzen gepackt, während die Sieger unwiderstehlich vordringen. Das Ganze ist mit verhältnissmässig wenigen Mitteln geschaffen. Die Darstellung ist völlig realistisch.

Einen höheren Standpunkt, als denjenigen, welchen die Gemälde von Pompeji und Herculanum zeigen, hat die Malerei bei den Römern nicht erreicht. Der Niedergang dieser Kunst war unaufhaltsam.

Die Künstler bedurften, um dem verweichlichten, sinkenden Rom zu genügen, keines erhabenen Geistesschwunges. Man erliess ihnen eine auf das Grossartige gerichtete Phantasie und forderte glänzende, üppige Spielereien. Die Kunst war zur Magd geworden und arbeitete nur zu oft für den niedrigen Sinnenkitzel.

Die römische Gesellschaft fing an sich zu zersetzen. Der Glaube an die Götter war längst dahin, die alte Römertugend war zum todeswürdigen Verbrechen geworden und halbwahnsinnige Imperatoren konnten über die patricischen Sklaventreiber und ihre Clienten, über räuberische Würdenträger, Schmarotzer, Spione und Ankläger, über Schmeichler und all die in den Staub getretene, plebejische Masse die blutige Geissel schwingen.

Die Kunst ward in diesen Verwesungsprocess mit hineingerissen. Unter Hadrian, welcher selbst malte und sich für einen genialen Baumeister hielt, sollten die Künste auf kaiserlichen Befehl wieder emporblühen. Dieser Kaiser führte indess durch seine barbarische Stylmischung nur um so schleuniger den völligen Verfall der Kunstthätigkeit herbei. Einen Beweis, wie es eigentlich mit seiner Begeisterung für die Kunst stand, gab Hadrian dadurch, dass er den Apollodoros vergiften liess, weil er den von dem kaiserlichen Kürbismaler gefertigten Riss eines Venustempels getadelt hatte.

Unter Hadrian erstand die Antinous-Statue, ein echt römisches Werk. Von den Malern dieser Zeit verdient *Aetion* genannt zu werden, welcher den Alexander und Roxane, von Amorinen umgeben, malte. Wichtige Ereignisse wurden unter den späteren Kaisern durch öffentlich aufgestellte kolossale Gemälde verherrlicht, deren Kunstwerth jedenfalls im umgekehrten Verhältniss zu ihrer Grösse stand.

Immer tiefer verhüllte der Genius der Kunst sein Haupt und überliess die Roma dem hereinbrechenden Barbarenthum.

DRITTES BUCH.

Altchristliche und byzantinische Malerei.

ERSTES CAPITEL.

Die Urchristen.

Die Auflösung der classischen Mythen. — Die Juden und der Messias. — Die jüdische Gottesidee. — Der christliche Gott. — Die Empfindung als Kernpunkt der Christus-Lehre. — Christenverfolgungen. — Christliche Kunstzeichen in den Katakomben. — Neue Grundlagen der christlichen Kunst. — Symbolik. — Umdeutung alter Symbole. — Inhalt der Darstellungen. — Der Christus-Typus. — Die Mutter Jesu. — Art der Formengebung. — Technik.

Alkibiades nannte die griechischen Götter das langweilige, steinerne Volk und schlug ihnen die Nasen ab, damit sie nicht immer einen und denselben Anblick darbieten sollten.

In diesem profanen Scherze liegt eine tiefe Wahrheit. Das Wesen der griechischen Götter ist ein in sich abgeschlossenes. Nachdem die bildende Kunst die Formen derselben gefunden hatte, in denen Menschenthum und Naturthum einander vollständig durchdrangen, waren die Götter bis in Ewigkeit unveränderlich.

Mit ihrem Erscheinen schieden die Götter aus der Welt des Lebendigen aus. Ihre Form, das heisst hier, *sie selbst*, setzte sich jeder Veränderung der Begriffe entgegen, deren sinnliches Maass eben in jener Form lag.

Um jene Begriffe für den Zweck eines tiefern Erkennens — sei es des Menschenthums oder der Natur — zu benutzen, um frei mit jenen Gedanken schalten und walten zu können, musste die Form der Götter zu Staub zermalmt und das ganze Mythensystem zersprengt und aufgelöst werden. Es mussten die Gedanken erfasst werden, denen die Götterwelt ihren Ursprung verdankte.

Die Vorbereitungen für den Versuch, den ganzen Olymp zu stürzen, finden sich bei den Griechen selbst. Ihre Denker bestrebten sich, den letzten Grund und damit das Wesen der Dinge aufzufinden. Thales bezeichnete als den Urgrund das Wasser, Anaximander das Unendliche und Beide sahen ihr Princip im Grundgedanken des Poseidon ausgesprochen. Anaximenes entschied sich für die allgegenwärtige Luft — die Gedankenwurzel der Hera; während Heraklit auf das ewig sich wandelnde Feuer,

den Hephaistos, rieth. Xenophanes nannte den Urgedanken das allmachtsvolle Eine (Zeus als Abbild). Während diese Denker das Naturthum ins Auge fassten, wandten sich Andere dem Menschenthum zu. Auf der Scheidehöhe zwischen Beiden steht Pythagoras, welcher die Harmonie (Apollon und Artemis) als mythologische Wurzel erklärt. Anaxagoras nannte die organisirende Vernunft — (Pallas Athene). Sokrates und Platon fanden das Wesentliche in dem von der Denkkraft zu entdeckenden Guten (Hermes). Sokrates dachte bereits ein von der Natur, oder der Gestaltenwelt unabhängiges geistiges Princip und Platon nennt den Geist geradezu den sich selbst bewegenden Ursprung.

Es war keineswegs schwer, die Ursachen der Entstehung bestimmter Götter zu Begriffen zu erheben und mit diesen zu speculiren. Man konnte, wie dies auch geschah, eine ganze Göttergruppe auf einen Begriff reduciren, z. B. Zeus ist irdisch gefasst Poseidon, unterirdisch Aides.

Der philosophischen Speculation gegenüber konnten die Götter nichts weiter als gemeisselter Marmor sein. Die gebildeten Griechen der grossen Zeit blickten daher mit Verachtung auf das Volk, welches mit Zähigkeit an der Vorstellung der lebendigen Kraft festhielt. Den Philosophen war freilich der bedeutsame Factor einer „lebendigen“ Naturkraft abhanden gekommen. Die Grunderscheinungen der Natur, auf welche der Ursprung der Götter zurückzuführen ist, waren entseelt und entgeistet, und das Begriffliche vermochte diesen Mangel nicht zu ersetzen.

Während die Griechen ihre Götter schliesslich als überflüssige Puppen betrachteten, die nur noch für das ungebildete Volk eine Bedeutung beanspruchen konnten, standen die Götter für die Römer zu hoch. Sie mussten ihrer Naturherrlichkeit entkleidet und in die Sphäre gewöhnlichen Menschenthums herabgezogen werden. Hier wie dort büssten daher die Götter ihre Wirkung auf den sittlichen Sinn des Volkes ein, und kein philosophisches System, keine Gesetzgebung vermochte den hereinbrechenden Verfall der Geistesbildung und die schrecklichste Verwilderung des Gefühlslebens aufzuhalten.

Die weltbeherrschende Roma war in die Zeit ihrer höchsten äusseren Macht eingetreten. Die Schwerter ihrer Legionen hatten den grössten Theil der bekannten Erde unterworfen. Die Riesenstadt schwelgte in monströsen Genüssen, für welche uns heute der richtige Maassstab fehlt. Der Staat aber war, wie die Sittlichkeit der Römer, zermorscht und verfault und der Dunst der Verwesung lagerte über den weiten Provinzen.

Da trat ein kleines, trotz seiner Eigenthümlichkeiten wenig beachtetes Volk, welches zwischen dem phönikischen Meere und der Wüste wohnte, in die Weltgeschichte ein — die Juden. Aus einem in der Wüste wandernden Hirtenstamme zu einem Völkchen herangewachsen, hatten die Juden trotz der wechselvollsten Schicksale getreulich ein Religionsprincip bewahrt, welches die ganze heidnische Welt aus den Angeln heben sollte. Dies Princip war der Monotheismus. Weder Griechen noch Römer hatten den Juden grosse Aufmerksamkeit geschenkt. Seit Judäa römische Pro-

vinz geworden war, kamen viele Juden nach Rom und es fanden sich Judengenossen, unter diesen mancher vornehme Sonderling, der zu seinem Vergnügen als Jude lebte. Im Ganzen aber erschien der jüdische Cultus beschwerlich, das Gesetz düster und freudelos, der Charakter des Volkes zu starr abgeschlossen, als dass ihre Ein-Gotteslehre sich leicht hätte Bahn machen können.

Da ward in eben dem Jahre, als Augustus den Imperatorenthron bestieg, das Kind geboren, welches dem Monotheismus in seiner edelsten Auffassung die Welt zu erobern bestimmt war. Jesus, dessen Erscheinen als Messias und Christus die heiligen Bücher seines Volkes längst vorher verkündigt hatten, trat auf und besiegelte die Wahrheit seiner Lehre durch seinen Kreuzestod und seine Auferstehung.

Die Christuslehre ist das edle Reis, welches auf dem Stamme des Mosaismus erwachsen ist.

Nach jüdischer Auffassung steht Gott als Schöpfer und Herr über der Natur und dem Menschen. Er ist nicht der Geist und die Macht der Natur, sein Wesen ist nicht von den Naturkräften und Erscheinungen umschlossen. Ebenso wenig wie, nach einem mosaischen Bilde, das Wort eines Sprechenden dieser selbst ist, ebensowenig ist die Natur Gott. Dieser hat die Natur g e s p r o c h e n: „Gott sprach, es werde Licht;" — oder „Er spricht, so geschieht es; er gebietet und es ist geschaffen." In Gott ist die vollkommenste Freiheit. Er giebt das Gesetz; er hat alle Macht, alle Herrlichkeit; er findet in keiner Erscheinung der Natur, auch wenn sie alle zusammengenommen werden, seinen sinnlichen Ausdruck, daher darf und kann von Gott kein Bild gemacht werden. Er selbst hat den Menschen zwar nach seinem Bilde gemacht; aber das gilt zunächst für den Hauch, den Geist, welcher den menschlichen Körper belebt.

Eine Andeutung der Herausbildung dieser Gottesidee liegt in den Namen des Weltschöpfers. Er heisst Elohim, oder die Mächte, — nämlich der Natur; El Schaddai, der Starke, der Eiferer, und Jehovah, der Herr der Heerschaaren, der geschaffenen Geister, der Werkzeuge des Herrn, welche besonders als Beseelungen der Naturerscheinungen gedacht werden.

Von diesem Weltenschöpfer bis zum Menschen ist eine unendliche Kluft befestigt. Er steht mit der Menschenwelt nur durch besondere Auserwählte, Priester, Propheten und Seher in unmittelbarer Verbindung. Die Juden sind sein auserwähltes Volk — allen Götzendienern steht Jehovah feindlich gegenüber. Sein Gesetz ist streng und den Ungehorsamen trifft harte Strafe. Seine hervorragendsten Eigenschaften sind Macht, Herrlichkeit, Heiligkeit. Wenn s e i n e Menschen, im besondern Sinne die Priester und sein heiliges Volk, gehorchen, so spendet er Segen — auch will er den Ungehorsamen, dafern sie sich wieder zu ihm halten, nicht ewig zürnen.

Dies Gottesbild erscheint durch die Christuslehre wesentlich verändert. Die Macht, Herrlichkeit und Heiligkeit des Jehovah, des Weltenschöpfers, die Unendlichkeit, Allgegenwart des denkenden und dadurch

schaffenden Seins verbindet sich mit dem Begriffe der Liebe. Er ist der Vater über Alle, die Kinder heissen, die geboren sind auf Erden. Er hat kein anderes Gesetz für die Menschheit, als das eine: Liebet Gott, und liebet alle Menschen, wie Euch selbst!

Das Sittengesetz bleibt bestehen; aber seine Erfüllung hat eine andere Ursache erhalten, als diejenige der sklavischen Verpflichtung, zu gehorchen. Die Liebe ist des Gesetzes Erfüllung. Der Werth des Gehorsams liegt nicht mehr in der Ausführung der Gebote, sondern in der Empfindung, mit welcher gehandelt wird. Ohne die Empfindung, die Liebe, ist selbst das Preiswertheste nichtig.

Der christliche Gott kann nicht gedacht werden. Wer ihn richtig denken wollte, müsste ihm gleich sein. Ihm ist nur durch die Empfindung nahe zu kommen. Er selbst kann nicht erkannt werden. Um die Kluft zwischen sich und der Menschenwelt zu überbrücken, ward der Gottmensch gesandt: Christus Jesus. Dieser hatte die Mission, der Menschheit die Kunde von dem Wesen zu offenbaren, von welchem er ausgegangen war. Gott selbst ward Mensch — er dachte sich als Mensch und der Christus erstand auf der Erde — dem Schöpfer gleich, und durch den Gedanken desselben, — den heiligen Geist — mit dem Schöpfer zu einer Einheit verbunden. Durch die Menschwerdung Gottes soll die Menschheit gottähnlich, mit Gott versöhnt werden. Der nicht erschaffene, sondern aus dem Wesen Gottes hervorgegangene Sohn, soll auf Ewigkeit das Bindeglied zwischen dem Schöpfer und der erschaffenen Menschheit sein.

Das ist ein Mysterion, welches nicht gedacht, das heisst, nicht begriffen werden kann. Nach der Lehre soll aber auch das Wissen fern bleiben; denn das Wissen von Dingen, welche sich der sinnlichen Wahrnehmung entziehen, ist nicht im Stande, eine Empfindung zu erregen. Die absolute Wahrheit, identisch mit dem ewigen Sein, also mit Gott selbst, ist die Abwesenheit aller Widersprüche. Wo der Widerspruch aufhört, kommt das Denken zur Ruhe und mit dem Denken die nur durch den Widerspruch zu erregende Empfindung. Das christliche Mysterion von der Dreiheit des Weltengottes soll nicht gewusst werden, weil es, wenn man es wissen, oder begreifen könnte, aufhören würde, den Lebensnerv der Christus-Religion, — die Empfindungen — zu erregen. Jehovah lässt sich, seinen Eigenschaften nach, mathematisch construiren, mathematisch mit den Zwölfgöttern Griechenlands, oder mit den aegyptischen, indischen und den Göttergestalten des Zendvolks vergleichen.

Der christliche, dreieinige, Gott ist zwar von neueren Philosophen verschiedentlich, aber jedenfalls schulgerecht, in abstracter Weise begriffen worden; — der concret menschliche Gehalt des Gottsohnes (Logos) genügt jedoch in allen Fällen, das Unbegreifliche, das Mysterion, wieder herzustellen, und damit der Empfindung ihr Recht zu sichern.

Es ist hier bloss darauf hinzuweisen, wie aus der scheinbar verdorrten mosaischen Agave plötzlich in der Nacht von Bethlehem die schimmernde Wunderblüte emporschoss, welche die Bekenner der Christusreligion mit

einem Entzücken erfüllen sollte, stark genug, um den entsetzlichsten Todesqualen zu trotzen.

Haben etwa die Polytheisten, haben namentlich die Griechen und die Römer durch ihre Götter jemals eine solche begeisterte Empfindung zu erregen vermocht, als dies von den christlichen Mysterien, vom Märtyrertode des St. Stephanos an, nachgewiesen werden kann?

Die Lehre von dem lebendigen Gotte, von seinem Sohne, der für die Erlösung der Menschheit von Sünde, Tod und Teufel am Kreuze starb und der Erste wurde unter Denen, die aus dem Grabe zum Leben erstanden; die Lehre von der Kindschaft Gottes, von der geistigen Befreiung der Geknechteten, von dem Troste der Armen und Elenden und dem glorreichen, ewigen Siege der Betrübten, der Dulder und Märtyrer — war namentlich für die unteren Volksklassen fesselnd.

Die ersten Christen waren Fischer, Zöllner, Soldaten, Sklaven, Handwerker. Nur ein einziger Gelehrter trat mit Christo in freundschaftliche Beziehung, Nikodemus. Er fragte und kam nicht wieder. Ein einziger Wohlhabender kümmerte sich um den gekreuzigten Volkslehrer — Joseph von Arimathia.

Aus diesen Anfängen heraus sollte das Reich Gottes auf der Erde hervorgehen. Die kleine Gemeinschaft der Apostel und ihrer Anhänger sollten die legionenbewehrte Roma überwinden!

Das wirksamste Mittel für die Verbreitung der Christuslehre war der Untergang des jüdischen Volks. Jerusalem sammt dem Jehovahtempel ward zerstört. Die weltgeschichtliche Aufgabe des Judenthums war erfüllt, als der Messias aus seinem Schoosse erstanden war. Der neuen Religion war der nationale Boden entzogen worden; — sie sollte nicht an die Scholle gebunden werden, sondern ihr Reich im Innern aller Menschen ohne Unterschied des Stammes ausbreiten.

Als die Römer erkannten, dass das Christenthum nicht als eine jüdische Secte aufzufassen sei, als sie begriffen, dass die neue Lehre allen heidnischen Religionslehren auf Tod und Leben gegenüberstand, da begannen die blutigen Verfolgungen der Christen.

Zehn Mal erneuerte sich die allgemeine Verfolgung, welche von der heidnischen Roma zur Ausrottung der neuen Glaubenslehre heraufbeschworen wurde. Es schien, als wenn der Grundzug der neuen Lehre gleich von Anfang an der Christengemeinschaft so tief hätte eingeprägt werden sollen, um nie wieder aus der Kirche zu verschwinden — nämlich dass das wahre Reich Christi nicht von dieser Welt sei, sondern im übersinnlichen Jenseit liege; dass im Uebersinnlichen, im Paradiese, das sich erst durch den Tod dem Menschen eröffnet, das Urbild aller irdischen Dinge gefunden werden könne. Was auch über die Christen auf Erden verhängt wurde, Christus war ihr Helfer im Leben und der lohnende Herrscher im stralenden Jenseit, die ewige lebendige Verbindung zwischen Gott und der Menschheit.

Die Erfassung des Uebersinnlichen und seine Verbindung mit der irdischen Welt durch den lebendigen Christus und den fortwährend wirkenden Tröster, den heiligen Geist, ist schon in den ersten christlichen Kunstzeichen angestrebt.

Jene Zeichen gehören den Zeiten an, in denen unter dem Jauchzen einer sittlich verkommenen Menge Tausende von Bekennern der Christuslehre in der Arena von wilden Bestien zerfleischt wurden.

Die Leichen dieser Märtyrer wurden sammt denjenigen der Gladiatoren von Handwerk und der gefangenen Barbaren, die dasselbe Schicksal theilten ,in die Gruben geworfen, aus denen Rom das Material für den Mörtel zu seinen Riesenbauten gewann. Diese Thatsache hat vielleicht den ersten Anstoss gegeben, dass die Christen Roms den Gliedern ihrer Gemeinschaft unter der ewigen Stadt eine Todtenstadt erbauten. Für die Zeiten der Verfolgung gewährten die unterirdischen Gänge einen Zufluchtsort. Hier ward der Gottesdienst heimlich begangen, die Sacramente wurden ausgetheilt und die Agapen oder Liebesmahle gehalten. Die ältesten Theile dieser Zufluchtsstätten zeigen bereits capellenähnliche Aushöhlungen, und hier finden sich auch die ältesten malerischen Auszierungen.

Diese unterirdischen, labyrinthischen Gänge, schmale Stollen mit jeweiligen Erweiterungen und Luftschachten, heissen Katakomben. Das Wort deutet auf „Fallen“ und „Vereinigen“ hin. Die Katakomben sind verschieden von den eigentlichen Mörtelgruben mit ihren unregelmässigen Aushöhlungen. Sie sind absichtlich für den Zweck des Begräbnisses christlicher Todten ausgegraben worden. Eine eigene Zunft, die Fossores, — die Grabenmacher — legte diese ausgedehnten Corridore in einem Tuffsteine an, welcher zum Bauen nur schwer verwendbar war.

Die Katakomben besitzen Haupt- und Nebenstrassen, wenn man so sagen darf. Die Corridore sind oft sehr schmal, oft in zwei bis drei Gängen übereinander liegend. Zu beiden Seiten erblickt man an den Wänden längliche schmale Oeffnungen, oft durch Backsteine oder Marmorplatten verschlossen. Dieselben haben die Länge eines Menschenkörpers und oft wurden noch Knochenreste in diesen Lagerstätten vorgefunden. Auf den Schlusssteinen finden sich die Namen der Verstorbenen, Gebetsprüche, Anrufungen, aus späterer Zeit auch Doxologien und Hymnen. Die Gräber der Märtyrer sind oft mit Bögen, zur Andeutung des Triumphs über die Feinde, versehen. Die Ausweitungen oder Capellen sind symmetrisch geformt. Die Entstehung und Anlage der Gräber in den Katakomben füllt einen Zeitraum von etwa dreihundert Jahren, mit dem Ende des ersten Jahrhunderts beginnend. Die Hauptgruppe dieser Begräbnissstätten findet sich zwischen der Via Appia und Latina, Ardeatina und Ostiensis. Die Bischöfe des ersten Jahrhunderts liegen unter dem Vaticanischen Hügel — auch Petrus soll hier beigesetzt sein, — später wurden die Bischöfe Roms in der Katakombe St. Calixti begraben. Von den vierzig Katakomben des Alterthums sind gegen zwanzig aufgedeckt worden. Die Gesammt-

länge der Corridore wird nahe an sechshundert italienische Meilen (4 ital. = 1 deutsche) betragen.

Die ältesten Grabstätten der Christen in den Katakomben sind jedenfalls diejenigen, welche keinen Bilderschmuck zeigen. Den ersten oder Apostel-Christen waren die Bildwerke, besonders die Sculpturen, in denen der griechisch-römische Polytheismus seine Wesenheit anschaute, ein Gräuel. Paulus war so erhaben, die Polytheisten als blosse Thoren zu bezeichnen, wenn er sagt: Eben, als sie sich für Weise hielten, sind sie zu Thoren geworden und haben die Herrlichkeit des lebendigen Gottes in ein Bild verwandelt, und haben geehret die Geschaffenen — die Bildwerke — mehr als den Schöpfer (des Lebens), welcher gepriesen sei in Ewigkeit.

Die ersten Christen, niedergedrückt durch Verfolgungen, meist zu ungebildet, um den Sinn der heidnischen Mythe zu erfassen, sahen in den Kunstwerken der Griechen und Römer den Geist der Hölle und ihre Genossenschaft. In der antiken Kunst war das Ideal zum Idol geworden und wirkte durch seine unmittelbare Existenz.

Die Christen fanden für ihre künstlerischen Anfänge eine schwere Aufgabe vor. Die Kunst hatte es nicht mehr mit dem Körper zu thun, um den Kanon eines speciellen, äusserlich fassbaren Charakters idealer Art zu bilden, sondern mit dem Geiste und der Empfindung, um solche durch die körperliche Erscheinung zu offenbaren. Die Innerlichkeit, die Welt des Gemüthes war übermächtig geworden — sie hatte die Aufgabe, von innen heraus neue Formen zu bilden.

Es waren nicht mehr, wie bei den Göttern Griechenlands und Roms, gewisse auf einen Begriff zurückzuführende göttliche Personificationen des Lebens, selbst ewig leblos dastehend — welche den Vorwurf der Künstlers bildeten — sondern wirkliche Menschen, Propheten und Heilige, der lebendige Sohn des Schöpfers Himmels und der Erde.

Diese Lebendigen mussten unter den Bedingungen des wirklichen Lebens dargestellt werden, wenn die Kunst der Historie genügen sollte. Die christlichen, heiligen Personen bedurften zu ihrer unverkürzten Erscheinung zunächst der Naturwahrheit, der lebendigen Action, des Ausdruckes ihrer Gedanken und Empfindungen. Der begrifflichen Gebundenheit der Götter des Heidenthums stand die sittliche Freiheit, die Selbstbestimmung der christlichen Heiligen gegenüber.

Der christliche Kunstsinn griff zuerst nach den vorhandenen Kunstformen. Das einzig Geeignete war die plastische Phrase, das Symbol, die Allegorie.

Es sind eben Kunstzeichen, denen wir in den ältesten Verzierungen der christlichen Grabstätten in den Katakomben begegnen. Ein Fisch deutet auf das Wasser und die Taufe hin, zugleich auf den lebendigen Strom des Wortes Gottes, das Christus spendete (Latos und der Nil). Die Taube erscheint als Sinnbild des Paraklet, des Helfers in allen Nöthen; die Schlange bedeutet Welt, Sünde, Tod und Teufel. Ein Schiff vertritt

die Bezeichnung der Gemeinschaft der Heiligen, die Kirche, zugleich mit der Andeutung der Reisen der Apostel St. Paul und Peter, welche zur See von Palästina nach Griechenland kamen.

In späterer Zeit tritt das Figurenbild, symbolisch oder unmittelbar gefasst, in den Katakomben auf. Zunächst sind es Personen der heiligen Geschichte, welche mit symbolischer Geltung dargestellt werden. Abraham mit seinem Sohne Isaak vor dem Holzstosse sind umgedeutet als das grosse Opfer Christi, welches der Gott Vater verlangte. Moses, mit dem Stabe dem Felsen den Quell frischen Wassers entlockend, gilt für Christus, welcher sagt: Wer durstig ist, der komme zu mir, ich will ihn tränken mit dem Wasser des Lebens, dass ihn nimmermehr dürstet. Jonas und der Walfisch sind der Ausdruck für Christi Niederfahrt und Auferstehung. Der mit Zähnen besetzte Fischrachen — bei den Aegyptern die Zackenlinie für den Nil, der Inbegriff alles Heiligen — deutet sowohl das Heilige, die Glorie, als auch die Unterwelt, die Gehenna an. Daniel mit den Löwen ist Christus, den der Starke, der Tod nämlich, nicht zu überwinden vermochte. Noah ist abermals der Heiland, welcher dem allgemeinen Untergange durch den Tod entging und mit Gott den Bund aufrichtete, versinnlicht durch den Regenbogen. Christus-Noah ist auch der Keltertreter, dessen Gewänder roth sind wie Blut — die Deutung auf das Richteramt Christi am Ende der Tage. Die drei Männer im feurigen Ofen zielen auf die drei Tage, welche Christus in der flammensprühenden Unterwelt zubrachte. Auf diesen Aufenthalt in den Regionen des Tartaros wies auch Orpheus hin. Dann tritt die Darstellung der lebendigen Persönlichkeit des Heilandes näher: er selbst wird vorgeführt unter dem Bilde des „guten Hirten,“ aus einer seiner rührendsten Parabeln entnommen.

Von der ins Spielende hinübergehenden Symbolik, nach welcher der Fisch und das griechische Wort für denselben (Ichthys) den Christus bezeichnete, kann man absehen. Bedeutsam aber ist das Auftreten von Bildnissen. Diese Bildnisse, Köpfe von Männern und Frauen sind mit derben, freien Strichen dargestellt. Bei aller Ungeschicklichkeit der Künstler gelingt es ihnen sehr häufig, den Köpfen ein bestimmtes Persönliches zu verleihen, und selbst die rohesten dieser Gebilde besitzen Gefühlsausdruck und eine grosse feierliche Ruhe. Bei einzelnen Bildnissen ist die Auffassung von durchbildeter, charakteristischer Schärfe, wie bei einem Fossor, der seine Hacke auf der Achsel trägt.

Dies sind bereits die Spitzen eines Dualismus, welcher sich durch die ganze christliche Malerei hindurchzieht und nur selten in den Werken einzelner, grosser Meister zu einer lebensvollen Einheit verbunden erscheint. Dem in Andacht angeschauten Uebersinnlichen wagte die Kunst mit ihrem aus dem Heidenthum stammenden, unzulänglichen Mitteln nicht unmittelbar nahe zu treten. Das plastische Wort, das isolirte Symbol, spannte den ersten Bogen zur Brücke vom Endlichen zum Unendlichen; dann folgen unmittelbar die Gleichnissbilder, welche ganze Anschauungs- und Gefühlskreise einschliessen. Das dargestellte Irdische ist nicht das

darzustellende Himmlische; aber das Irdische wirkt auf die Gedanken und Empfindungen des Beschauers gleich dem, durch die Kunst noch unfassbaren, Himmlischen, das durch das Gleichniss sein endliches Maass, wenn auch nicht die ihm eigene Form gefunden hat.

Dieser Supranaturalistik steht in den Bildnissen die irdische, unmittelbar aufgefasste Natur gegenüber. Die Kluft ist so gross, dass das Gefühl der Künstler bereits in der Urzeit eine Verbindung anstrebte. Das geschah durch die erzählenden Bilder: Christus vor Pilatus, seine Gefangennahme, der Einzug in Jerusalem, Petri Verleugnung Christi, die Anbetung der orientalischen Könige (Vergl. Fig. 11.) u. s. w. erscheinen.

Fig 11. Die heiligen drei Könige. Fresco aus den Katakomben.

Die Bildercyklen sind der Anordnung, wie der Raumvertheilung und Ornamentik nach wie die gleichzeitigen römischen Wandgemälde gehalten. Die Anordnung ist, dass die Bilder meist die Decken einnehmen, kreis- oder bogenförmig. Es erscheint ein Mittelbild, von kleinern Bildern umgeben. Die Einfassung wird durch geometrische Linien, durch Ranken, Blumen, Fruchtkörbe, Delphine, Genien etc. gebildet.

Neben diesen Urkeimen christlicher Kunst, welche bereits ein durchaus vom Heidenthume abgewendetes Princip erkennen lassen und auf die Hauptrichtungen späterer Entwicklung hindeuten, beginnt das schwere Werk der Herausbildung der heiligen Figuren ersten Ranges.

Die Gestalten des Erlösers, der Mutter Maria, der Hauptapostel waren

keineswegs als Ideale im griechischen Sinne zu fassen. Es waren historische Gestalten, trotz ihres Abscheidens von der Erde immer noch lebendig und wirksam. Von der äusseren Persönlichkeit dieser Gestalten war wenig bekannt. Eine charakteristische Durchbildung der Gestalt war schon durch die Bekleidung gehemmt. Die Kunst blieb wesentlich auf die Bildung der Köpfe und den Gesichtsausdruck beschränkt. Die Doppelnatur Christi in der Bildung seines Hauptes, seiner Gesichtszüge darzu-

Fig. 12. Ein Fossor. Fresco aus den Katakomben.

stellen, eine Aufgabe welche nie gelöst wurde, weil dieselbe unlöslich ist, scheint die Künstler der christlichen Urzeit besonders angezogen zu haben.

Früh schon ward ein Typus allgemeiner Art für den Christuskopf maassgebend. Er findet sich in dem Kolossalkopfe des Heilandes, welcher aus den Räumen von St. Calixtus in Rom stammt. Das Antlitz ist ein langes Oval; das Auge gross und sanft; die Züge, besonders der Mund, sind von mildem Ausdrucke. Das lange Haar ist auf der Mitte des Kopfs gescheitelt und fällt in reichen, grossgelockten Massen auf die Schulter

herab. Der Bart ist kurz, in der Mitte gespalten und nur leicht angegeben. So war der Erlöser in einem Briefe geschildert, welchen, der Legende nach, Lentulus an den Senat von Rom schrieb. Christus sollte der schönste der Menschen gewesen sein — eine Meinung, welche bald in ihren directen Gegensatz umschlug.

In ähnlicher Weise wurden bei den Köpfen der Apostel St. Petrus und St. Paulus Grundzüge stehend, welche später die grösste Erhabenheit in sich aufnehmen sollten.

Die Darstellung einer isolirten Figur des Heilandes erwies sich jedoch von vornherein für ungenügend. Die Hauptsache war, Christi Zusammenhang mit der Welt, die Erfüllung des alten und Stiftung des neuen Bundes, die Wirksamkeit Christi in der Gemeinde, das Erlösungswerk selbst und seine Folgen zu veranschaulichen. Das lässt sich in eine Figur nicht beschliessen, die Figur muss in lebendige Bezüge gesetzt werden; die Kunst muss Geschichte erzählen, Handlungen darstellen und Situationen als Motive für den Gefühlsausdruck bilden. Der Zeus des Phidias erklärt sich vollständig durch seine Erscheinung — Christus, als isolirte Rundfigur gedacht, würde einer Erklärung bedürfen, weil der Inhalt seines Wesens durch die blosse äussere Erscheinung nicht dargethan werden kann. Ein solches Christusbild wäre innerlich leer und nichtig.

Hier ist die Ursache, weshalb die christliche Kunst sich von der Sculptur im richtigem Gefühle abwandte, und die Malerei als das für sie geeignetste Darstellungsmittel wählte.

Christus wird zunächst mit den Symbolen der Evangelisten umgeben; dann werden diese selbst abgebildet; sodann erscheint er handelnd, leidend, triumphirend. Die Sacramente, die Liebesmahle fanden in naturalistischer Weise Darstellung.

Die Mutter Maria, später der Angelpunkt der Malerei für eine lange Periode, kommt in den Katakomben selten vor, wenn etwa nicht das oft wiederkehrende Bildniss einer betenden Frau sich auf die Gottesmutter beziehen soll. Die Aufdeckung der sehr alten Katakombe von S. Priscilla in neuester Zeit hat indess die Annahme umgestossen, dass die heilige Jungfrau, ausser ihrer vereinzelten Erscheinung in den Calixtus-Katakomben, in den ersten Jahrhunderten nicht in den bildlichen Darstellungskreis gezogen worden sei. Bereits im zweiten Jahrhundert ward Maria mit dem Jesuskinde gemalt, auch wohl in Stuccatur gebildet. (Vgl. Fig. 11.)

Das Decorative der Katakombenbilder ist ganz nach zeitgenössischem, antikem Geschmack. Die Draperie der Figuren ist die des Römerthums. Die Formengebung ist oft voll Anmuth und Harmonie; das Wohlgefallen an den Stellungen der Palästra und der Lanisterien tritt bei den wenig bekleideten Figuren oft sehr deutlich hervor. Mit diesen Nachklängen der classischen Kunst verbindet sich ein ernster, schlichter Naturalismus, der die Portraitfiguren so überaus anziehend macht, wie z. B. einen Fossor mit Werkzeug und Lampe. (Vgl. Fig. 12.)

Die Färbung der Bilder ist sehr einfach — meist bräunlich mit Gelbroth aufgelichtet. Die Kolossalköpfe haben nur einen breiten Umriss. Es ist zu erwähnen, dass der heilige Clemens, welcher im Jahre 220 starb, bereits die Grundregel für die Malerei aufstellte: dass die Darstellung blosser Phantasiegebilde verwerfliches Blendwerk sei und die Nachahmung der Natur das Verdienst der Malerei bilde — also das Unendliche im realen Endlichen!

ZWEITES CAPITEL.

Der spätrömische und byzantinische Styl.

Die siegende Kirche. — Zerfall des römischen Reichs. — Einfluss des Orients. — Die Mosaiken als Kirchenschmuck. — Ostgothen. — Häresie. — Dogmatische Verfestung des Styls. — San Vitale zu Ravenna. — Eintreten des Profanbildes. — Die Hagia Sophia. — Byzantinische Zustände. — Der Bilderstreit. — Die Heiligen und Engel als Maler. — Tafelmalerei. — Miniaturen. — Die Passions- und Marterbilder. — Longobardische Historienmalerei. — San Marco.

Das Christenthum, welches mit seinen unscheinbaren Anfängen in den Auflösungsprocess des Römerreichs eintrat, hatte sich bereits im dritten Jahrhundert zu einer sittlichen Macht aufgeschwungen, der die Staatsgewalt sich zu beugen anfing. Durch die Duldung unter Diocletian erstarkt, mussten die Christen einen letzten Kampf gegen das heidnische Römerthum bestehen; — dann aber triumphirte das neue Weltprincip, und Constantin der Grosse beschloss, die Lehre vom Kreuze, das ihm den Sieg über seine Feinde gewährt hatte, als staatlich berechtigt anzuerkennen. Der heidnische Cultus, obgleich nicht verboten, verschwand aus dem öffentlichen Leben, und die siegende Kirche Christi trat seine Erbschaft an.

In den Tempeln der alten Götter ward das Kreuz aufgepflanzt und der christliche Klerus umgab sich mit aller Pracht des heidnischen Götterdienstes.

Schon unter Diocletian war der Pomp des Orients in Rom zur Herrschaft gelangt. Die Reste eines edlen Geschmackes waren unter blendendem Prunke untergegangen. Noch durchgreifender wirkte das orientalische Wesen, als Constantin den Sitz der Regierung nach dem von ihm mit verschwenderischer Pracht ausgestatteten Byzanz verlegte. Ueber den kostbaren, farbenschimmernden Gewändern, den Stirnbinden, Juwelen, Armspangen, Halsbändern, Gold- und Perlenstickereien hatte man die menschliche Gestalt selbst, den Kernpunkt griechischer Kunst ver-

gessen. Der barbarisch gewordene Geschmack richtete sein Hauptaugenmerk auf die Darstellung dieser Zierrathen, während die Formengebung der Figuren zur undeutlichen Rohheit herabsank.

Die Malereien aus jener Zeit des orientalischen Barbarismus sind in den Umrissen schwerfällig und trocken, die Kenntniss der Gliederfügung scheint abhanden gekommen zu sein und die Bewegung ist steif, förmlich, oder so falsch, um unmöglich zu erscheinen. Die ganze Kraft des Malers ist auf den Ausdruck der Köpfe und die zierliche Ausführung der Gewandung gerichtet, welche meist kleidsam und prachtvoll erscheint.

Die Sucht nach dem Schimmernden, Prunkvollen drang auch in die zu christlichen Kirchen gewordenen Tempel ein, deren Inneres mit allem nur erreichbarem Glanze ausgestattet wurde. Für die Auszierung des Hochaltars und den Schmuck der Wände genügte die ärmliche Färbung der älteren Katakomben nicht mehr. Die christlichen Tempel sollten die Pracht der äusseren Erscheinung besitzen, welche in der Apokalypse dem Neuen Jerusalem, dem Reiche Christi auf Erden, zugeschrieben wird. Das Neue Jerusalem war, beiläufig gesagt, aus farbigen Edel- und Halbedelsteinen gebaut.

Grelle Farben kamen zur Anwendung. Die Partien, welche Gold- oder Silberschmuck tragen sollten, wurden mit dünnen Blechen edlen Metalls überzogen. Purpur und Gold oder Rosenroth mit Gold dominirten. Dies waren die in der Decoration der Kaiserpaläste vorwiegenden Elemente. Für die Zwecke der Kirche hatte die Purpur- oder Rosenfarbe die symbolische Hinweisung auf das Blut Christi, und das Gold war das Sinnbild der Feuerbeständigkeit, des Unvergänglichen der Christuslehre. Die purpur-goldenen Bilder fanden den Weg in die Kirchen.

Schwierig blieb es indess, Metallblech mit Temperagemälden zu verbinden, oder für die Lichterspiele der Edelgesteine wirkliche Juwelen einzusetzen. Den Schein des natürlichen Glanzes dieses Zierwerks durch die Lichtführung und Schattengebung zu erreichen, lag ausserhalb der Grenze der bis dahin bekannten Kunstmittel.

Diese Umstände, im Verein mit der Forderung, den höchsten Glanz in der Färbung, oder vielmehr in dem Farbenspiele, der Kirchenbilder zu erzielen, geben die einzige Erklärung der Thatsache, dass die Malerei der sieghaften christlichen Kirche in die völligste Unfreiheit versank.

Das Mosaik entsprach am meisten dem Zwecke der, für die Gotteshäuser beliebten, malerischen Decoration. In der Natur der musivischen Darstellung ist die Fesselung des Ausdruckes geistiger Freiheit, der subjectiven Empfindung eingeschlossen. Es ist ein ungeheuer langer Weg, welcher von der geist- und gefühlsgeborenen Skizze des Künstlers bis zur Vollendung eines Musiv-Gemäldes führt. Das Mosaik schliesst jede selbständige Einwirkung des Technikers auf Inhalt und Stimmung seines Werkes — einer mathematisch genauen Nachbildung des Originals — aus. Der lebengebende Funken, welcher aus dem Innern des Künstlers beim Schaffen seines Gebildes hervorsprang, ist längst erloschen, wenn sein Werk musivisch gefasst worden ist.

Ein hehrer Grundzug der Malerei der Urchristen ist die geistige Freiheit, der Gefühlsausdruck, durch welche der Sterbliche mit dem Uebersinnlichen in Verbindung gesetzt wird. Die Freiheit des Gedankens, die Stärke der Empfindung erheischen die allerhöchste Flüssigkeit der Darstellungsmittel. Diese Mittel sind im Mosaik erstarrt.

Eine Richtung auf das Feste, Unwandelbare lag allerdings in der altchristlichen Kunst: sie strebte die Erscheinung des Heilandes, der Mutter Maria und der hervorragendsten Heiligen aus ihrer historischen Innerlichkeit heraus zu gestalten und zu verfesten, mit andern Worten, einen körperlichen Typus für diese Personen aufzufinden. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass dieser Theil des christlichen Kunstschaffens direct auf die Art zurückweist, in welcher die Künstler der classischen Zeit des Alterthums producirten. Eine Vergleichung dieser Kunstthätigkeit ergiebt aber, dass allerdings ein Typus, ein Formenkanon für begrifflich construirte Persönlichkeiten gefunden werden kann, — während für das Unbemessbare, das in der Persönlichkeit jedes lebendigen Menschen, wie viel mehr aber in dem innern Wesen des Gottsohnes und der Gottesgebärerin, der Jungfrau Maria liegt, eine für alle Fälle gültige Formengebung nicht zu finden ist.

Für diesen Mangel trat die kirchliche Lehre auf, in sofern sie die gegebenen historisch-ethischen Widersprüche in den Schriften der Evangelisten und Apostel zu lösen und der dialektischen Speculation die Folgesätze abzuschneiden suchte, welche in der sogenannten Offenbarung, ihren Factoren nach, existiren.

Der feste Lehrbegriff, das D o g m a, fing an sich geltend zu machen. In der chaotischen Verwirrung der Exegese mussten die Standarten des Dogmenthums als Sammelsignale dienen. Sollte ein geschlossener kirchlicher Organismus ins Leben treten, so mussten auch die plastischen Darstellungen, die Bilderwerke religiöser Art, den Dogmen comform erscheinen. Die Kunst musste sich zur Typik, zur Darstellung unveränderlicher Gestaltungen verstehen, wenn dieselbe dogmatisch correct bleiben sollte.

Das Mosaik besitzt, seiner Natur nach, eine unüberwindliche Kälte, eine Starrheit, welche die Musivmalerei für die Darstellung schematischer Formen ganz besonders geeignet erscheinen lässt. Zugleich aber ist die musivische Arbeit der Aufnahme einer prächtigen Färbung angemessen. Das Colorit muss sich natürlich auf Localfarben beschränken, welche in unvermittelter Weise unter die Wirkung eines äusseren Lichtes, z. B. der Sonnenstralen, gebracht werden. Bei dieser Beleuchtung durch ein fremdes Licht — nicht durch das künstliche Licht i m B i l d e s e l b s t — erscheint es erträglich, dass die Localfärbung des Mosaiks das Colorit, den Glanz d e r Gegenstände, unmittelbar aufnimmt, welche eigentlich nur mittelbar erscheinen sollten. Man kann also wirkliches Gold, wirkliche Edelsteine einsetzen, anstatt die Erscheinung dieser Gegenstände bloss malerisch wiederzugeben.

So stellte sich die musivische Arbeit als das geeignetste Mittel dar,

den dogmatischen und ritualen Zwecken der Kirche gerecht zu werden. Die Technik des Mosaiks war bekannt. Freilich waren die antiken musivischen Arbeiten, das heisst nicht die eingelegten Muster, sondern die eigentlichen Bilder, von geringen Dimensionen, während für die Kirchen Riesen-Mosaiken zu schaffen waren. Das antike Mosaik war fast durchgängig auf die Fussböden beschränkt — die Kirche wollte aber auch senkrechte Mauern und gewölbte Decken mit diesem Schmucke versehen. Figürliche Darstellungen in Mosaikarbeit für Wand- und Deckenschmuck, kannte man nicht, obwohl es Beispiele gab, dass musivische Ornamente auch für andere Bautheile, als für den Fussboden, verwandt worden waren.

Das irrte die Kirchenväter nicht, welche angefangen hatten, in Sachen der Ecclesia gewichtige Worte zu sprechen, ohne sich viel um den Imperator zu kümmern, der sich als den obersten Schützer und Herrn der Kirche betrachtete. Die Mosaiken wurden geschaffen und zwar in einer Grossartigkeit und Menge, welche auf eine grossartige, begeisterte Opferfreudigkeit der Gemeinden und reichen Privatpersonen schliessen lässt. Es ist das vierte Jahrhundert, in welchem das Mosaik als vorherrschendes plastisches Darstellungsmittel in der Kirche auftritt. Diese Mosaiken vertreten in ununterbrochener Folge Jahrhunderte lang die eigentliche Malerei.

Der Darstellungsweise nach zerfallen die italienischen Mosaiken in zwei grosse Gruppen: bis zum siebenten Jahrhundert lässt sich in immer schwächeren Zügen noch der Einfluss des antiken Styles erkennen; dann aber herrscht der Byzantinismus in seiner ganzen Starrheit und Barbarei.

Zunächst ist es von Wichtigkeit, auf die Räume aufmerksam zu machen, welche die Architektur — den christlichen Bedürfnissen entsprechend — für die musivischen Arbeiten zu Gebote stellte. Die Grundform für die allenthalben neuentstehenden christlichen Gotteshäuser oder Kirchen (Kyriake) ist nicht der griechische Tempel, sondern die Basilika, jene grossartigen Hallen, in denen in Griechenland und Rom der öffentliche Verkehr seinen Centralpunkt fand. Die Römer, welche die Basilika nach Italien verpflanzten, hatten diese Markthallen im Laufe der Zeit unter Anwendung des gewölbten Bogens zu umfangreichen baulichen Anlagen entwickelt.

Für die Zwecke des christlichen Cultus ward der Grundgedanke der Basiliken in grossartiger Weise ausgebildet. Des Innere der antiken Basilika war ein länglicher, auf allen vier Seiten von der Säulenhalle umgebener Raum, oder ein unbedeckter Hof. Die christlichen Baumeister machten aus dem Hof ein gedecktes Mittelschiff und die Seitenhallen zu zwei oder vier Seitenschiffen, während die Hallen an den Schmalseiten des Rechtecks wegfielen. Die grosse Apsis oder Tribuna, durch die Säulenhalle sonst theilweise verdeckt, wird der Zielpunkt der Blicke, denn hier erhebt sich auf erhöhten Boden das Altar.

Vor der Tribuna oder dem Altar entstand später ein Querschiff, eben so hoch meist wie das Mittelschiff. Dies war der Platz für die Häupter der Gemeinde, die Geistlichen, Aeltesten, Matronen etc. Der Uebergang vom

Hauptschiff in das Querschiff ward durch einen mächtigen Bogen, den sogenannten Triumphbogen, gebildet.

Die heidnischen Basiliken besassen in der Regel ein oberes Stockwerk, welches bei den christlichen Bauten wegfällt, oder nur ausnahmsweise

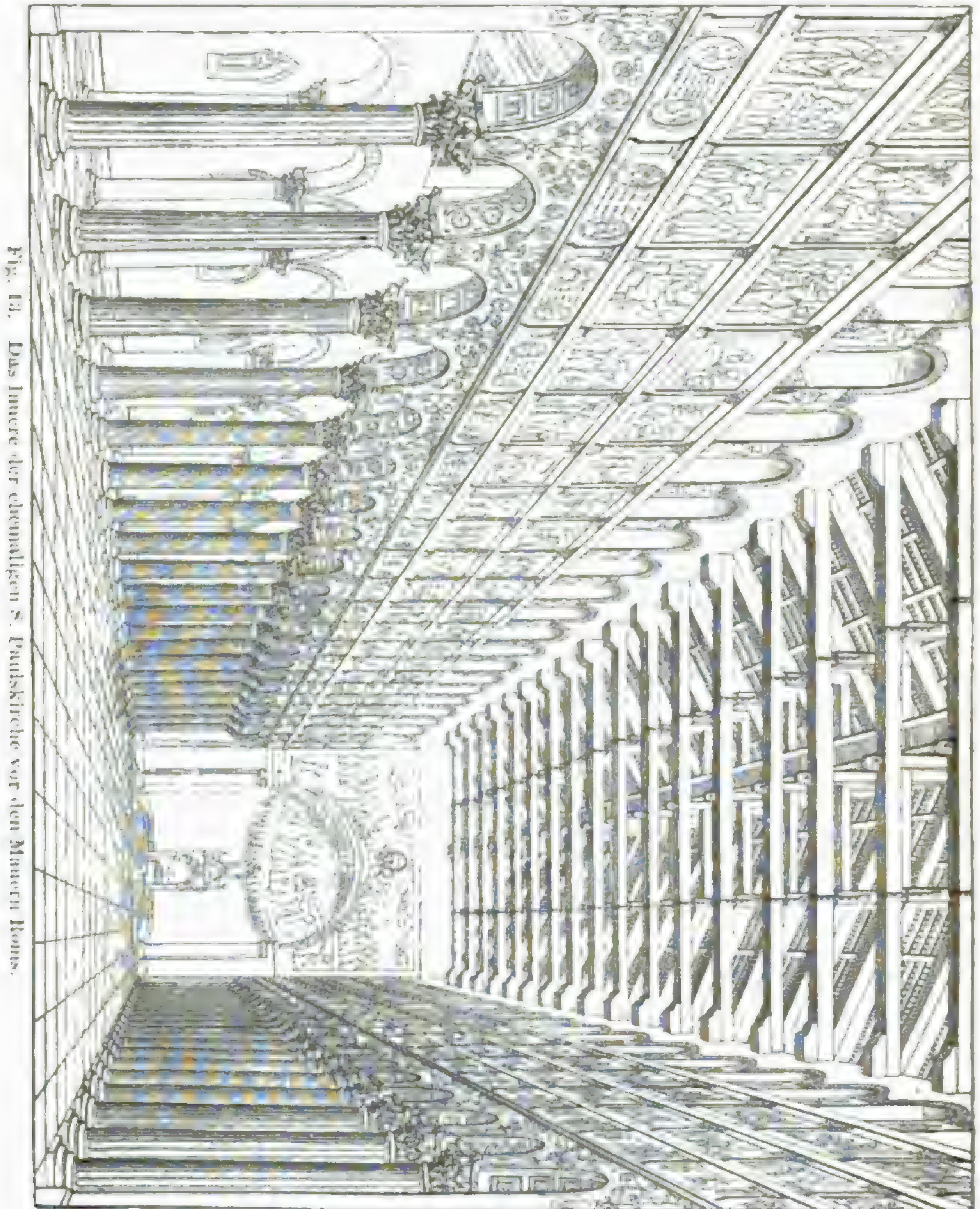


Fig. 13. Das Innere der ehemaligen S. Paulskirche vor den Mauern Roms.

erscheint. Die Obermauer des Mittelschiffes, sonst mit Fenstern versehen, ward geschlossen. Die Schiffe werden durch Säulenreihen oder Arkaden von einander geschieden. Die Façade erhält eine Vorhalle. (S. Paolo vor den Mauern Roms (Vergl. Fig. 13) giebt eine Vorstellung von der Abthei-

lung der Räumlichkeit mit ihren Hauptformen, während die Theilansicht von S. Apollinare in Classe zu Ravenna (Vergl. Fig. 14) den Aufgang zur Tribuna zeigt und die Anordnung des reichen decorativen und figürlichen Schmuckes erkennen lässt.)

Hier waren grossartige Räume zur Aufnahme von Verzierungen gewonnen: ausser dem Fussboden die Oberwände des Mittelschiffes, die Wand des Triumphbogens — schiffwärts und nischenwärts — die Apsis

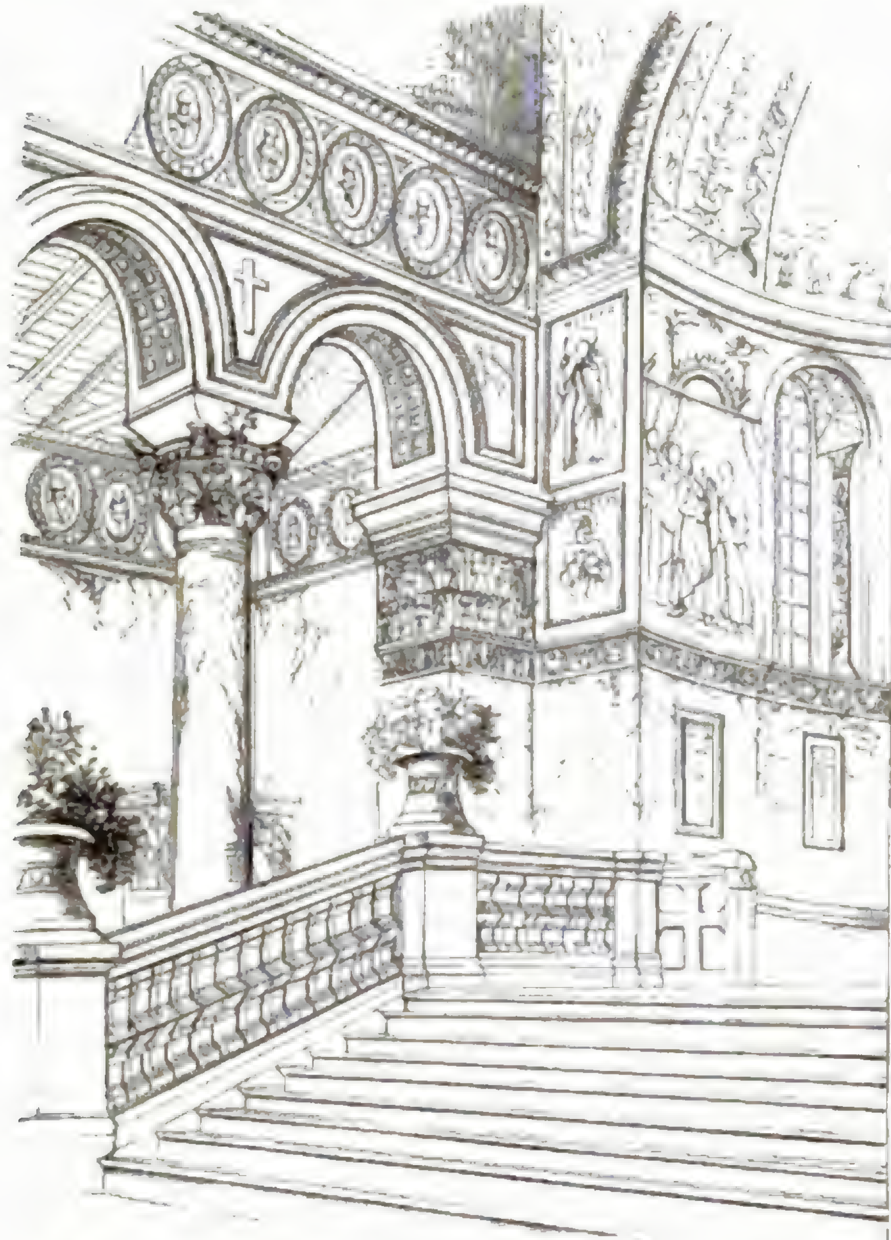


Fig. 14. Theilansicht des Innern von S. Apollinare in Classe.

sammt ihrer Umgebung. Dazu kamen die Mauern der Seitenschiffe, welche wenigstens in den untern Partien einen Ueberzug von kostbaren Steinarten erhielten.

Die hier dargebotenen Flächen wurden so für die Mosaikmalerei benutzt, dass die Bilder je nach der Bedeutung ihrer Gegenstände näher oder entfernter vom Altar angebracht wurden. In der Hauptnische des Altars hatte die stehende oder thronende Kolossalgestalt Christi mit den Aposteln,

Heiligen oder Kirchenerbauern seinen Platz. In späterer Zeit erscheint neben ihm, oder anstatt seiner, die Mutter Maria. Auf dem Bogen der Nische wurden meist symbolische Figuren angebracht, das Lamm, die Thiersymbole der Evangelisten, die sieben Leuchter der Apokalypse, die Aeltesten, welche das Lamm anbeten u. s. w. Die Bilder des Mittelschiffes bezogen sich meist auf die Verheissungen und auf den Kampf der Kirche, der Triumphbogen nahm Darstellungen der Zukunft Christi auf. Eigentliche Passionsdarstellungen kannte die Frühzeit der Mosaiken nicht.

Christus ist in diesen Bildern zunächst der Sieger. Er erscheint mit Lämmern neben sich; aber diese sind bloss attributär. Er steht herrschend da, mit der Rechten nach oben zeigend, woher er entsprossen, und nimmt die Anbetung von Moses und Elias entgegen. Von Gleichnissbildern kommt Abel und Melchisedek vor, so wie das Opfer Abrahams und die Speisung der Engel, Petri Fischzug etc.

Maria ist oft zwischen zwei aufgerichteten Schlangen dargestellt. Auch die thronende Maria mit dem Kinde, die segnende Gottesmutter tritt hervor. Nur sind die an die Stelle der heidnischen Genien und Amorinen gesetzten Engelsfiguren, schlanke, jugendliche Gestalten, völlig bekleidet und mit Flügeln versehen.

Den vollsten Nachklang aus der Zeit der gänzlich verkommenen Antike geben die Mosaiken des Baptisteriums oder der Taufcapelle der Kirche von Santa Costanza in Rom, welche Constantin erbaute. Der Heiland ist im Mittelpunkt eines der Thürgewölbe als Weltherrscher dargestellt. Er sitzt auf einer Weltkugel und trägt die Toga und Sandalen. Neben ihm sind Apostel, denen er die Verkündigung der Lehre befiehlt. In einem anderen Thürgewölbe übergiebt der Heiland einem bärtigen Manne in einer Schriftrolle das Evangelium, St. Petrus und Paulus sind zu seiner Seite. Auf der Rolle steht: „Dominus pacem dat“ (der Herr giebt Frieden). Zu Christi Füssen sind vier Lämmer. Die Andeutung eines Baumes zu beiden Seiten des Bildes bezieht sich auf das Gleichniss vom Senfkorn. In beiden Mosaiken ist das Haupt Christi von einem Nimbus (Heiligenschein) umgeben, welcher den Aposteln fehlt.

In den Gurten der Bögen sind Wein-Ornamente, welche sich aus Vasen hervorranken. Engelkinder pflücken die Trauben, Vögel flattern zwischen dem Rebenwerk und Kinder spielen auf musicalischen Instrumenten, während weibliche Gestalten zwischen den Blättern lauschen. In dem Rankenwerk herrscht Verwirrung, in den symmetrsich geordneten Feldern bemerkt man steife, öde Einförmigkeit. In den Darstellungen ist die kräftige Schaffenslust bereits vollständig verschwunden.

Ein anderes musivisches Denkmal aus der Constantinischen Zeit besitzt das Baptisterium in Neapel, ein achteckiges von einer Kuppel bedecktes Gebäude. Unter den Propheten, an den Breitseiten des Achteckes, welche Kronen und andere Gegenstände in den Händen halten, zeichnen sich manche durch ihre ausdrucksvolle Bewegung und edle Draperie aus, die an den feinen Geschmack besserer Zeiten erinnert. Es sind ferner

Scenen aus dem Leben Christi dargestellt — Alles ist aber so übermässig selbständig restaurirt, dass der Charakter des ursprünglichen Bildes nicht mit Sicherheit zu erkennen ist.

Die Zeit des Ursprungs eines andern interessanten Mosaiks in St. Pudenziana in Rom ist streitig; das Original muss jedoch im vierten Jahrhundert gearbeitet sein. Auch dies Werk ist stark überarbeitet. Christus rechts und links von einer Reihe Heiliger umgeben, ist segnend dargestellt. Der Kopf mit dem langen Haare, der gespaltene Bart, die gerade Nase und die tief eingesenkten Augen, sammt der mächtigen Brauenwölbung sind ganz im altgriechischen Typus.

Bedeutsamer sind die Mosaiken von Santa Maria Maggiore zu Rom. Der Triumphbogen dieser Kirche enthält drei Abtheilungen von Mosaiken. Oben erscheint die Jungfrau Maria in römischer Gewandung, gekrönt, auf einen Thronsessel sitzend. Rechts und links sind Heilige. Die Taube des heiligen Geistes senkt sich von oben herab. Ein Engel, für welchen die griechische Nike oder römische Victoria das Vorbild gegeben hat, fährt niederwärts. Auch zwischen den Figuren der Heiligen ist ein geflügelter Engel sichtbar. Es scheint, als wenn die Verkündigung der Maria und die an Zacharias gelangte Botschaft von der bevorstehenden Geburt Johannes des Täufers gleichzeitig hat dargestellt werden sollen. Eine Inschrift nennt Sixtus, den Bischof, sammt der Jahreszahl 432 und 440.

Die zweite Abtheilung zeigt die Jungfrau gekrönt und das Kind haltend, dessen Haupt ein Nimbus mit einem kleinen Kreuze darüber ziert. Dann ist abermals Maria dargestellt, als römische Matrone gekleidet, von zwei, Geschenke darbringenden, Figuren adorirt. Eine andere Darstellung ist epischer Art; die Jungfrau und St. Joseph kehren mit dem Jesusknaben vom Tempel zu Jerusalem nach der Heimath zurück. Auch findet sich eine abgesonderte Darstellung von Jerusalem und Bethlehem, im Styl des Reliefs gehalten, mit verjüngten Gegenständen im hochansteigenden Hintergrunde. Noch fehlt den Figuren der barbarische Schmuck einer überreichen Gewandung.

Die oberen Mauern des Mittelschiffes von Santa Maria Maggiore haben nicht weniger als einunddreissig Musivbilder, Scenen aus dem Leben von Moses und Josua darstellend.

Ganz im antiken Sinne gedacht — obwohl nicht in den Formen durchbildet — sind zwei musivische Kolossalfiguren in Santa Sabina zu Rom. Es sind zwei Frauen, welche nach der Inschrift die Ecclesia circumcisionis und die Ecclesia gentibus (Kirche aus dem Judenthum und aus dem Heidenthum — Petrus- und Paulus-Christen —) versinnlichen. Die Zeichnung ist correct, die Bewegung natürlich und die Gewandung ist in antiker Weise ernst und gross behandelt. Die eine Frau, in Purpur gekleidet, zeigt mit der Rechten auf ein in ihrer linken Hand ruhendes aufgeschlagenes Buch, — das mosaische Gesetz enthaltend; die andere Figur, eine mit dem Kreuze versehene Stola tragend, ist in fast moderner Weise aufgefasst,

was jedoch auf Rechnung der Restauration kommen mag. Die Inschrift nennt den Papst Coelestin A. D. 427. 432.

In der Grossheit des Styls war die in Fragmenten und Abbildungen erhaltene Darstellung am Triumphbogen der Basilika von San Paolo (fuori le mura) in Rom unübertroffen. Christus war in Pracht und Herrlichkeit abgebildet. In einem Doppel-Nimbus, von fünfzehn Fuss Durchmesser, von Stralen umgeben — einem Regenbogen nicht ungleich — leuchtete das riesenhafte Brustbild des Gottessohnes. Eine violette Tunica sammt Mantel umschloss die mächtigen Schultern und mit der — verhältnissmässig zu klein erscheinenden — Rechten segnete er, während die Linke das Scepter, oder vielmehr den Welthirtenstab hielt.

Der Kopf ist streng, unnahbar in seinem Ausdruck, die Augenbraunen sind halbkreisförmig, die Nase ist fest und gerade; die Augen erscheinen weit geöffnet, starr blickend; der Mund ist fein, aber fest geschlossen; das Haar gescheitelt, der Bart gespalten.

Die beiden Engel, welche zur Seite adorirend erscheinen, die Propheten des alten Bundes und die Apostel, die in einer doppelten Reihe, zu sechs geordnet, mit ihren Kronen nahen, sind von winzigen Verhältnissen, mit dem Erlöser verglichen. Ein Kreuz über dem Kopfe Christi, die Symbole der Evangelisten auf Goldgrund und in dem untern, an den Bogen stossenden Zwickel Petrus mit dem Schlüssel und Paulus mit dem Schwerte, beide in bewegter Stellung, schliessen das gewaltige Bild ab. Die Basilika stammt aus der Zeit des Papstes Felix IV.; 526 und 530.

Diese Kirche, welche 1823 von einem schweren Brande heimgesucht wurde, besass auch an den Mauern des Hauptschiffes Musivbilder, welche durch die Darstellung der Geschichte Christi und der Gemeinde, durch legendarische Scenen und Bildnisse der römischen Bischöfe die Prämissen für die Glorification Christi am Triumphbogen darlegten. Das Alles ist verschwunden. Die Altarnische erhielt im XIII. Jahrhundert ein Mosaik, Christus zwischen Petrus und Paulus, Lukas und Andreas darstellend — gewiss hinter der Idee des ursprünglichen Bildwerkes der Altarconcha zurückbleibend — und an Grossartigkeit der Auffassung, an Reichthum der innerlichen Bezüge mit dem Mosaik des Triumphbogens gar nicht zu vergleichen. Die Innenansicht der Kirche, wie sie früher erschien, (Fig. 13) giebt eine ungefähre Vorstellung von der Anordnung des malerischen Schmuckes an den Wänden des Mittelschiffes am Triumphbogen und der Altarnische.

In jenem Mosaik mit seiner auf den Begriff zurückgeführten Lebenserscheinung ist die christliche Kunst bereits an der Grenze angekommen, wo die der Erde angehörende Gefühlsäusserung erstirbt. Man könnte hier eine Umkehr zu der antiken Auffassung finden, und würde um die Gründe für den Nachweis eines Parallelismus nicht verlegen sein, der zwischen den griechischen Göttern und dem künstlerisch „personificirten“ Christus besteht. Dabei ist aber der weittragende Unterschied nicht zu übersehen, dass die Griechen in ihren individuell durchbildeten Göttergestalten ein

allezeit Thatfertiges schufen, während die Verfestung der Christusfigur die That ausschliesst. In den griechischen Göttern liegen alle Bedingungen für eine, dem Charakter des Bildes entsprechenden Action; bei dem Christus der Spätrömer und noch mehr bei demjenigen der Byzantiner sind die Bedingungen der Bewegung abwesend. Das blosse Sein ist es, welches wir in seinem Bilde dargestellt finden. Christus ist nicht die Personification eines Aeusserlichen; er stellt nichts dar, bedeutet nichts, wie die griechischen Götter. Er ist Er selbst! Das Sein hat seinen Grund nicht in einer aus menschlichen Gedanken geborenen Abstraction; Christi Sein ruht in seiner eigenen Persönlichkeit. Der Kampf ist gewonnen, das Endliche besiegt und das wandellose Unendliche in der Natur Christi drängt sich zur Erscheinung.

Mit dieser Anschauungsstufe ist das Heidenthum beseitigt, überwunden. Zugleich aber ist der weiteren Ausbildung des Christusideals eine Schranke gesetzt, welche nur durch die Vermenschlichung des Heilandes in späteren Jahrhunderten gesprengt werden kann. —

An decorativer Harmonie stehen die Mosaiken der Grabcapelle der Kaiserin Galla Placidia zu Ravenna einzig da. Ein Vordringen auf der Bahn, der christlichen Weltanschauung künstlerisch mächtig zu werden, ist jedoch in diesen Bildwerken nicht zu bemerken. Die in diesen Mosaiken gegebene Anordnung für harmonische Auszierung architektonischer Räumlichkeiten mit feiner Beachtung ihrer baulichen Gliederungen muss auf dem Felde der Architektur gebührend gewürdigt werden. Auffassung und Werth der Ausdrucksmittel weisen den Mosaiken von Ravenna jedoch keine Stufe auf der Bahn der Entwickelung weder der gestaltenden Ideen noch der Darstellungsweise selbst an.

Die Ornamentik, an die gegebenen Räume sich mit freier Formengebung anschliessend, ist keineswegs antik, aber klar durchdacht und höchst zusammenstimmend gehalten. Zwischen grün-goldenen ornamentalen Zierformen auf blendend blauem Grunde suchen goldene Hirsche den „Quell des lebendigen Wassers“, — ein Sinnbild der Gemeinde und des göttlichen Wortes. Der gute Hirt, fast knabenhaft gebildet, erscheint in der Lunette des Längsschiffes, über dem Eingange — hier bloss als decorative Figur — eine Reminiscenz älterer Darstellungen. Ueber dem Altar aber ist der dogmatische, der orthodoxe Christus, mit der Siegespalme, wie er die Schriften Derjenigen, welchen der Christus, der Gottmensch, eine Thorheit war, auf einem Rost verbrennt. Am Oberbaue sind acht Apostel postirt; die antiken im Christenthum so bedeutungsvoll gewordenen Tauben erscheinen, aus Schalen nippend, und neben einem riesigen Kreuze sind die Symbole der Evangelisten dargestellt. Der bestimmende Hauptgedanke des Ganzen fehlt. Von unten gesehen, besitzen die Figuren Lebensgrösse; sind also kolossal.

In diesem, mit höchster Farbenpracht ausgestatteten Werke ist die Zeichnung der Figuren noch immer bedeutend und die Bewegung wie der Ausdruck zeugen von Leben. Es ist hier die volle decorative Wirkung

entfaltet, deren das, in blendenden Farbenmassen erscheinende Mosaik in Verbindung mit Stuccorelief fähig war. Das Werk stammt aus der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts.

Den Uebergang zur Erstarrung der Darstellung macht das hochgerühmte Mosaik von St. Cosma und Damiano am Forum zu Rom. In der Nische schwebt auf dunkelblauem Grunde zwischen bunten goldigen Wolken die kolossale Christusfigur, die Rechte erhoben, in der Linken eine Schriftrolle haltend. Ueber ihm deutet eine Hand auf die Hinweisung des Gott-Vaters: „Dies ist mein Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe — den sollt ihr hören.“ Petrus und Paulus führen zu beiden Seiten die Bekehrer der Nordgermanen, die Brüder St. Cosmas und St. Damianus, dem Heilande zu. Rechts hinter denselben folgt St. Theodorus, links der Gründer der Rirche, Papst Felix IV. Zwei in Gold glänzende Palmen, die eine den mit einem Nimbus versehenen Phönix (Unsterblichkeit) in seiner Farbenpracht tragend, begrenzen die Darstellung. Unten ist der Jordan durch Wasserpflanzen angedeutet.

In der Mitte des Bogens ist das Lamm, mit vier Engeln zur Seite; dann folgen apokalyptische Sinnbilder. In neuerer Zeit sind die Bilder der vierundzwanzig Aeltesten verloren gegangen und übermauert. Der Hintergrund ist mit Gold zugedeckt.

Die Gewandung ist reich, mit lebhaftem Farbenspiel: die Köpfe der Apostel und Heiligen zeigen eine conventionelle Auffassung. Der Typus von Petrus, mit der Glatze, und von Paulus, mit dunklem Bart und braunem, struppigem Haar, ist abgeschlossen. Unten steht das Lamm auf Goldgrund über einem Hügel mit den vier Flüssen des Paradieses: auf beiden Seiten zwölf Schafe.

Der Zusammenklang der Färbung mahnt in seiner Wirkung an einen vollständigen Hymnus. Die Töne sind fünf-, sechsfach abgestuft, um weiche Schatten zu erzielen, und die Hochlichter werden durch krystallene und goldige Stifte gebildet.

Das Merkwürdigste an diesem Werke ist jedoch die Christusfigur. Das Antlitz erscheint länger, als früher, die Augenbrauen sind stark markirt; der Nacken und die Schultern sind stark, der Blick starr, ehrfurchtgebietend. Die ganze Figur ist der Ausdruck majestätischer Ruhe. Wenn Christus als der Seiende aufgefasst wird, so dürfte sich kein angemesseneres Bild, als dieses, finden lassen. (A. 526—530.)

Die musivische Technik, der Styl der Darstellung, der Kreis der Gegenstände, welchen die Musivmalerei umfasste, waren zu einer solchen Festigkeit herangebildet, dass die Einfälle der Barbarenheere und der Untergang des weströmischen Reiches fast spurlos an der Kunstübung vorübergingen. Es waren zunächst die Päpste Cölestin I., Sixtus III., Hilarius, Simplicius, Johann I., welche in Rom die Baukunst und Kirchenmalerei pflegten. Mit ihnen wetteiferten die Bischöfe von Ravenna, welche Stadt unter Kaiser Honorius (408) zum Herrschersitze Italiens geworden war und diesen Rang auch während der Gothenherrschaft behielt.

Theodorich der Grosse, der Gothe, liebte die Künste leidenschaftlich. Unter Theodosius, welcher den antiken Statuen den Krieg erklärte, waren unersetzliche Schätze vernichtet worden. Theodorich stellte Beamte an, welche für die Erhaltung der noch vorhandenen Kunstwerke des Alterthums Sorge tragen mussten. In den bedeutendsten Städten seines Reichs liess er grossartige Bauten aufführen und mit Wandbildern und Musivgemälden verzieren. An der Fronte seines Palastes prangte Theodorichs Portrait — er war in voller Rüstung zu Pferde. Zur Seite standen die Gestalten der Roma und der Ravenna. Dies Mosaik ist untergegangen, wie sich denn in Ravenna kein Musivbild aus der Ostgothenzeit mehr vorfindet.

Mit Theodorich geht die spätrömische Kunstepoche zu Ende. Das Neu-Griechenthum oder der Byzantinismus tritt herrschend in der Kunstwelt auf und verwischt die letzten Traditionen der Antike, während derselbe zugleich die Freiheit des Gedankens und der Empfindung in der künstlerischen Darstellung völlig erstarren macht, diese gleichsam in blitzendes Eis verwandelnd.

Ein Rückblick auf die Strecke, welche die christliche Kunst, von ihren ersten Anfängen in den Katakomben an bis zu den riesenhaften, musivisch ausgeführten Monumentalbildern, durchschritt, gewährt eine grossartige Vorstellung von dem künstlerischen Schaffensdrange der Christen der ersten Jahrhunderte. Fest in sich abgeschlossen, alles Fremde abwehrend, bildete sich die neue Kirche heran und wuchs sowohl in der Zeit des höchsten Glanzes des Imperatorenthums, als in der Periode des wüsten wilden Kampfes, welcher von vierzig römischen Kaisern nicht weniger als zwanzigen das Leben kostete.

Während der Zeit von Augustus bis auf Constantin den Grossen hatte die christliche Kirche innere Kraft gesammelt und eine Höhe der Anschauungen, eine Gemüthserhebung gewonnen, welche alles Trennende aus der Seelengemeinschaft ausschloss. Dieser Concentration des christlichen Wesens ist kein geringer Theil seines endlichen Sieges über die Trümmer der heidnischen Welt zuzuschreiben.

Innerlich mit gewaltiger Kraft gerüstet, trat unter Constantin die Kirche aus dem Zustande der Unterdrückung heraus und kam zur öffentlichen Herrschaft. Gleichsam als solle ihr die Bahn durch die ungewöhnlichsten Mittel geebnet werden, fasste Constantin den Entschluss, die alte Roma zur zweiten Stadt seines Reiches zu machen und seinen Thron in Byzantium aufzuschlagen, das er nach seinem Namen Constantinopel nannte. Roms Einfluss ward dadurch entschieden geschwächt, und anstatt des Kaisers ward allgemach der Bischof, der Papst, die mächtigste Person der Weltstadt. Byzanz, an der Grenze Asiens gelegen, von den schönsten römischen Provinzen umgeben, bildete sehr bald einen Centralpunkt, welcher den ganzen Osten des Reichs fest an sich knüpfte, so dass die Trennung zwischen dem orientalen und occidentalen Rom factisch schon bestand, bevor Theodosius das Reich im Morgenland und Abendland theilte.

Die an der Nordgrenze drohenden Barbaren lenkten die Blicke noch

mehr als bisher von Rom ab, das zur grossen Pflegestadt des Christenthums wurde. Theodosius residirte, um den Barbaren desto wirksamer entgegentreten zu können, in Mailand; Honorius, sein Sohn und der Erbe des Abendlandes, fand Ravenna mit seinem Hafen sicherer und geeigneter für seine Residenz. Anstatt des einen Mittelpunktes der römischen Welt — Rom selbst — sind drei Centren der christlichen Welt erwachsen, Rom, Byzanz, Ravenna, und jeder dieser Mittelpunkte machte seine Wirkung in eigener Weise geltend. Rom war die Siegelbewahrerin altkirchlicher Tradition, die Pflegerin eines Kunstgeschmacks, der auf die edle Einfachheit der Antike noch immer in vielen Zügen hinwies; Byzanz brachte asiatischen Pomp zur Geltung und Ravenna war der Platz, wo der Arianismus, der die Gottheit Christi leugnete, unter Theodorich mit Feuer und Schwert erstehen und die Einheit der Kirche erschüttern sollte.

Die Kirche hatte seit ihrem Siege über das Heidenthum die gewaltige Aufgabe gelöst, den Lehrbegriff, das Wesentliche des Christenthums, nicht allein festzustellen, sondern auch durch die Kunst in grossartigen Werken darzulegen. In der musivischen Monumentalmalerei dreht sich Alles um den Herrn und das Haupt der Kirche, um Christum als Alpha und Omega. Die Kunst steigt zur erhabensten Vorstellung von der Macht und Herrlichkeit des Gottessohnes empor. Es ist der Logos, das schaffende Wort, der Christus seiner überirdischen Natur nach. welcher zur Erscheinung kommt. Alles Andere tritt zurück, als von untergeordneter Bedeutung. Die blosse Symbolik, die deutungsvollen Zeichen aus der christlichen Urzeit, die Gleichnissbilder, die epischen Darstellungen müssen sich begnügen, einen untergeordneten Rang einzunehmen. Es ist ein Typus des Erlösers herausgebildet, welcher das Maass seiner Uebersinnlichkeit ist und zur ehrfurchtsvollen Anbetung nöthigt. Die menschliche Seite von Christi Ursprung ist nur vereinzelt in den Darstellungen der heiligen Jungfrau betont. Ihr Typus und derjenige der Apostel, ausser demjenigen von St. Petrus und St. Paulus, sind noch in den Anfängen geblieben.

Diese für die Kirchengeschichte wie für die Historie der christlichen Kunstentwickelung gleich hochwichtige That vollzog sich mitten unter stürmischen, politischen Ereignissen. Weder Alarich noch Attila — der sich, beiläufig gesagt, in Mailand als Siegesfürst malen liess — waren stark genug, diese Kunstthätigkeit zu unterbrechen. Der dritte grosse Barbarenfürst, Theodorich, ward sogar ein eifriger Förderer der Kunst. Er machte Ravenna zur prachtvollsten Stadt Italiens.

Diese Stadt war bestimmt, der Punkt zu werden, wo sich byzantinisches Wesen, byzantinische Kunst entfalten sollten, um die Darstellungsweise des Abendlandes dauernd zu beeinflussen. Die Schwester des Honorius, Galla Placidia, die Wittwe des westgothischen Fürsten Athaulf, nahm die Vormundschaft über ihren Sohn Valentinian in Anspruch und rief 425 ein byzantinisches Heer nach Ravenna. Von jetzt an sorgte man in Byzanz dafür, dass der Einfluss des Orients in Ravenna ungeschwächt aufrecht erhalten bliebe.

Die Ostgothen waren Arianer, Irrgläubige. Nicht Theodorich war daher der Schirmherr der orthodoxen Kirche, sondern der Kaiser in Constantinopel. Von dorther ward der Stoss gegen die Gothen geführt, welcher deren Macht zertrümmerte. Die griechischen Feldherren Belisarios und Narses traten in Italien siegend auf und Ravenna ward 539 erobert.

Der Gothen, welche als Sieger in Frieden neben den Römern gelebt, aber mit ihnen sich nicht verschmolzen hatten, war der Kaiser in Byzanz mächtig geworden. Die nächste Aufgabe war, die arianische Ketzerei der Barbaren unwirksam zu machen und Christo die Eigenschaft des gottgleichen Sohnes des Vaters zu sichern. Hiermit hing der für den späteren Mariencultus wichtige Umstand zusammen, dass die Mutter Maria nicht, nach arianischer und nestorianischer Ansicht als Christusgebärerin, sondern als Gottesmutter erklärt wurde.

Für die Kunst brachten die kirchlichen Wirren den Stillstand weiterer Ausbildung. Man fing an, orthodoxe von häretischen Bildern zu unterscheiden und forderte von den Malern die genaueste Rücksicht auf die unter schweren Kämpfen festgestellten Dogmen.

Die Richtung, welche die Kunst auf das Ueberirdische genommen hatte, liess zunächst die Naturnachahmung, in welcher man ausserdem ein heidnisches Princip erblickte, als verwerflich erscheinen. Der Weg zur natürlichen Erscheinung ward der religiösen Darstellung abgeschnitten. Das Wort des kunstverständigen Bischofs Theodoretus (gest. 458) ward mit dem Anathema belegt: „Natur ist der Urtypus, Kunst das Abbild. Jedes Abbild kann nur dann Ruhm haben, wenn es dem Vorbilde ähnlich ist.“

Nunmehr lautete das kirchliche Princip folgendermassen: dass die himmlischen Dinge kein Vorbild in den irdischen haben können; dass die durch Adams Sündenfall verderbte Natur (im allgemeinsten Sinne) nicht den Anspruch besitze, in heilige Anschauungen eingeführt zu werden.

Zugleich aber ward der Weg der Kunst nach der entgegengesetzten Seite hin abgeschnitten. Die Maler wurden für unverantwortlich und damit für unzurechnungsfähig erklärt. Der Künstler sollte nichts erfinden, die alten überlieferten Darstellungen nachahmen, wie sie vorlagen, ohne Aenderungen zu machen, und die Priester hatten zu bestimmen, ob die Auffassung und Anordnung der Gemälde den kirchlichen Lehrsätzen angemessen seien. Dies war eine Theorie, welche der heilige Basilius aufgestellt hatte.

Die Darstellung des Sanctionirten hatte den freien Spielraum eingebüsst. Der Modus derselben ward in unzersprengbare Fesseln geschlagen und die allertiefste Geistlosigkeit, die Verbannung aller Empfindung musste nothwendig dieser Gewaltthat gegen die Kunst folgen. Das blosse Symbol und die Allegorie, in welche sich leicht selbständige, ketzerische Ideen der Künstler verbergen konnten, wurden nur in gewissen, durch die Tradition

unzweifelhaft als correct documentirten Fällen zugelassen. Das erste byzantinische Concilium (692) befahl, dass die Wirklichkeit der Allegorie, die Thatsache dem Symbol vorzuziehen sei. Das ward befohlen, während die Naturnachahmung abgeschnitten wurde. Oder fanden die Kirchenväter das Wirkliche und Thatsächliche in der kanonischen Tradition der Darstellung?

Die Entgeistung und Entseelung der Form, derjenige Tod, welcher keine Veränderung mehr kennt, ist das wahre Wesen des Neu-Griechenthums, oder des Byzantinismus. Wie bewundernswürdig steht die aus der Empfindung geborene christliche Urmalerei, der gewaltige Aufschwung in den Musivgemälden mit seinem Erfassen des spiritualistischen Kernpunktes der Christuslehre, diesem dogmatischen Unsinn gegenüber!

Das Ewige im Menschen, der letzte Inhalt aller Kunst, lässt sich, seiner zur irdischen Form mit Gewalt hindrängenden Natur nach, nicht durch Machtbefehle zur Unveränderlichkeit verdammen. Das Sein im Menschen ist an die Bewegung gebunden — gemäss der endlichen Erscheinung des Unendlichen.

Auch im strengen Byzantinismus tritt das Princip ein, welches dem Banne künstlerischer Darstellung sich entgegensetzt. Die religiöse Darstellung war in die Grenzen des Schablonismus gebannt; — aber über die Profan-Figuren hatten die heiligen Väter keine Gewalt. Die Darstellung dieser Figuren liess der Kunst wenigstens einen Ausweg offen. Die Profanwelt tritt bereits in denjenigen Mosaiken auf, welche den Uebergang vom Spät-Römerthum zum Byzantinismus bilden.

Es sind die ravennatischen Mosaiken gemeint, welche, der Zeit nach, die ostgothische Periode schliessen.

Die Hauptform dieser Darstellungen ist noch spätrömisch, kanonisch unanfechtbar; aber Sinn und Empfindung, vielmehr noch die Behandlung des Details weisen auf die im Anzuge befindliche Erstarrung hin.

Hier ist zuerst die Auszierung des Baptisteriums der arianischen Ostgothen in der Kirche von Santa Maria in Cosmedin (zu Ravenna) zu nennen. Der Zeit nach gehörten diese Musivmalereien dem vierten Jahrzehnt des sechsten Jahrhunderts an und fallen mit dem Sturze der Gothen in dieselbe Periode.

Die Arianer scheinen noch keine Formen für ihre dogmatischen Anschauungen gefunden zu haben. Der Gothe war überhaupt nicht künstlerisch selbständig. So finden wir in Santa Maria zu Ravenna eine Wiederholung der Motive der Bilder des dortigen orthodoxen Baptisteriums. Ein Rundbild zeigt die Taufe Christi, die zwölf Apostel mit den (unvermeidlich gewordenen) Kronen. Neu ist der Thron mit dem Kreuze. Die Figuren stehen ruhig; das Schreiten ist schon beseitigt. Die Köpfe sind von typischer Aehnlichkeit. Die Gewandung ist unabhängig von dem Spiele der Körperformen geordnet. Symmetrische Linien machen sich geltend; Falten, welche keine Berechtigung in der Körperform besitzen und

der Rest einer Lichtführung im Bilde verschwindet vor einer willkürlichen Häufung nicht lichter, sondern bloss glänzender Stellen. Der römische Acanthus macht steifen, oder unnatürlich gebogenen Palmenschaften Platz und an die letzten Nachklänge des Polytheismus gemahnend, kommt der Jordan als plastische Figur mit der Amphora, in der Hand ein Schilfrohr, zum Vorschein. Die Taufe des Erlösers hat eigenthümliche Züge. Christus ist bartlos, ein Jüngling, an die Antike errinnernd. Der Täufer Johannes ist sehr individuell aufgefasst. Er besitzt ein fliessendes Haar, einen starken Bart und stützt sich auf die Stirn des Heilandes. Die Apostel sind apokalyptisch, in weissen Feierkleidern, dargestellt. Vorbereitet war dies Musivgemälde schon vor der Zeit des Sturzes der Gothen; nach neueren Forschungen ward die Ausführung 541 begonnen und es ist keineswegs unwahrscheinlich, dass die im Original etwa vorhanden gewesenen arianischen Bezüge unterdrückt worden sind.

Bedeutsamer, schon ihrer blossen Originalität wegen, sind die Mosaiken in der Kirche von San Vitale zu Ravenna. Der Bau dieser ersten auf italienischem Boden nach byzantinischer Weise als Centralbau ausgeführten Kuppelkirche ward schon unter Theodorich begonnen und von dem Kaiser Justinianus vollendet. Eingeweiht wurde der Bau von dem Erzbischofe Maximianus von Ravenna, 547.

In der Altarnische thront Christus auf einer blauen Weltkugel, ewige Jugend in seinem Antlitze. Das griechische Profil hat dem italischen Platz gemacht. Die Nase ist gebogen; die Schwellung der Lippen fehlt; das Haar ist kurz gehalten. Der mit Juwelen versehene Nimbus ist kreuzförmig. In der Linken hält der Erlöser das apokalyptische Buch mit den sieben Siegeln. Die Rechte ist mit der Ehrenkrone des Märtyrers St. Vitalis ausgestreckt, welcher sich anbetend neigt. Ein Engel, mit dem Friedensstabe des Herolds berührt St. Vitalis Schulter. Auf der andern Seite ist St. Ecclesius, Bischof, der Gründer der Kirche dargestellt, ein Kirchenmodell in der Hand haltend. Die Paradiesesströme sind zu den Füssen der Gruppe. Es liegt eine stille Würde in den Figuren. (Der jugendliche Christus ist unkanonisch und verschwindet in solcher Erscheinung vor den Regeln der Kirche.)

Kleiner im Raume sind die Mosaiken des Rechteckes vor der Apsis, welche alttestamentliche Gegenstände behandeln. Es handelt sich wesentlich um das blutige und unblutige Sündenopfer. Abel, ganz naturwahr behandelt, hebt sein bluttriefendes Opferlamm empor, während der König des Friedens, — Christus in der Gestalt Melchisedeks — Brod und Wein, das christliche Sacrament, weiht. Abraham bringt den Engeln sein Speisopfer; er ist im Begriff, seinen Eingeborenen, trotzdem dass die Verheissung auf demselben ruht, dahinzugeben. Dann erscheint, in kleinen Bildern Moses, als Christus zurückgedeutet, am flammenden Busche; Jesajas und Jeremias, weissagend von Christi Erscheinung, sind in reichen Gewandungen in lebendiger Action dargestellt. Ihnen schliessen sich die Evangelisten an.

Der decorative Theil ist eben so reich als verwirrt. Engel, in der Nikegestalt, halten ein Kreuz; andere schweben auf Weltkugeln daher; Pfauen, oder eigentlich Phönixe, entfalten in den Bildecken die Pracht ihres Gefieders. Jerusalem und Bethlehem, ganz aus edlen Steinarten gebildet, blitzen hervor; Vögel flattern umher. Vorherrschend macht sich das Rebenmotiv als Ornament geltend — „Ich bin ein Weinstock und Ihr seid die Reben" — zu welchem sich architektonisches Zierwerk gesellt. Grüngoldenes Rankenwerk steht auf blauem Grund; blendend grünes auf Goldgrund. Wo die Landschaft eingeführt ist, ist der Augenpunkt sehr hoch und das Terrain folglich schroff ansteigend. Es sind Felsen, grün bewachsen, als Grund gewählt — Alles mehr roh angedeutet, als ausgeführt.

Das wäre nach den gegebenen Beschreibungen der früheren spätrömischen Kirchen-Mosaiken, mit Ausnahme weniger, bezeichnenden Züge, keine Erweiterung des Darstellungskreises. Diese tritt aber in den Profanbildern von S. Vitale ganz fertig auf.

An der untern Wand der Altarnische befinden sich zwei grosse Darstellungen, in denen die unmittelbare Naturnachahmung, die Bildnissmalerei sich neben die spiritualistisch-lyrische Auffassung religiöser Gegenstände stellt. Die Figuren dieser Abtheilungen sind lebensgross; in feierlicher Stimmung, Geschenke für die Kirche opfernd, dargestellt. Im kaiserlichen Schmucke tritt uns Justinianus, der Herrscher von Byzanz, mit seinem Gefolge entgegen. Das zweite Bild feiert die Darbringung von Kirchengeschenken durch die Kaiserin Theodora, die Gemalin Justinians.

Der Kaiser, gleich der Kaiserin mit dem Nimbus der zu den Unsterblichen, den Göttern, zählenden römischen Imperatoren geschmückt, prangt im Purpur, mit der Krone auf dem Haupte. Er hält eine schimmernde Schale, wahrscheinlich mit Juwelen gefüllt, in der Hand. Das Gesicht des Herrschers ist ohne Frage genaues Portrait; — regelmässige, scharfe Züge, ein stechender, halbscheuer Blick und zur Stirn sich hinaufschwingende Brauen geben dem Antlitz etwas Verdächtiges, Unedles. Neben ihm erscheint Bischof Maximianus, mit einem juwelenverzierten Goldkreuze — ein glatzköpfiges, strenges, aber feines Priestergesicht. Einige Würdenträger, scharf charakterisirt, machen die Reihe der ruhig stehenden Figuren vollständig. Zur Rechten des Kaisers sind die germanischen Leibtrabanten, mit Speer, Schwert und Schild, auf welchem sich das christliche Zeichen der Legionen (das gekreuzte J. X. P.) befindet.

Die Kaiserin, mit barbarischem Diadem, ein blasses, scharfes Antlitz, durchfurcht von Leidenschaften, zur Schau tragend, ist von ihren pomphaft geschmückten Hofdamen umgeben und von Eunuchen gefolgt. Ein Kämmerling schlägt einen gestickten Vorhang zurück und lässt in den Vorhof einer Kirche mit einem Brunnen blicken. (Vergl. Fig. 15.) Damit die Bedeutung dieser Profandarstellung, welche schon als Costumebild unschätzbar sein würde, nicht unterschätzt werde, sei es gleich hier bemerkt, dass der ganze Aufschwung der späterern Malerei besonders auf

der Herausbildung der Profanfiguren zu Idealtypen beruhte, welche gewissermassen als die irdische Basis für die den übersinnlichen Regionen angehörenden Heiligen anzusehen sind.

Die kolossalen musivischen Friese über dem Triumphbogen von San Apollinare nuovo in Ravenna, der Hauptkirche der Arianer — erst nach der ostgothischen Periode decorirt — geben ein Beispiel von dem Streben, die Figuren, welche ausserhalb der dogmatischen Streitfragen stehen, in realistischer Weise zu behandeln. Die heilige Jungfrau, als segnende Matrone mit dem Christusknaben aufgefasst, der mehr einem kleinen Manne ähnelt, sitzt auf einem, von vier Engeln mit Friedensstäben umgebenen Throne, und wird von den drei Königen aus dem Morgenlande adorirt. Die drei mit Kronen versehenen Figuren kommen eilend heran und beu-

Fig. 15. Mosaik aus S. Vitale zu Ravenna.

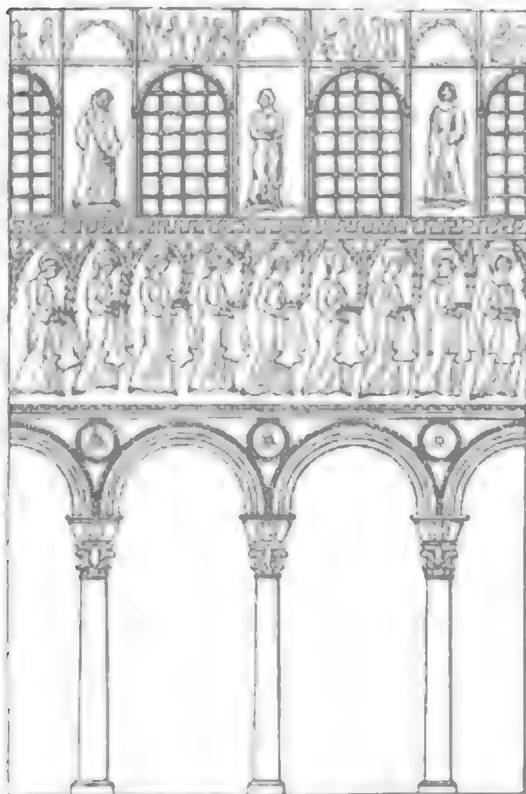
gen sich ehrfurchtsvoll. In den Köpfen ist Leben und Ausdruck; die Kleidung ist sehr charakteristisch. Die Wämmser sind reich galonnirt; der eigenthümliche Schimmer lässt die Mäntel als seidene erkennen; die Schenkelbekleidung — ein Zeichen des Barbarenthums — ist aus Leopardenfellen und die hellfarbigen Schuhe sind gestickt.

Der übrige Theil des Frieses ist sehr schematistisch behandelt: auf der einen Seite ziehen die Märtyrer zum Throne Christi, mit den Erzengeln; auf der andern die Märtyrinnen zum Throne der Jungfrau. Die Männer kommen aus Ravenna hervor, welche Stadt durch die merkwürdige Abbildung des ostgothischen Königspalastes bezeichnet wird — ein eigenthümliches Gebäude mit schlanken Säulen, weit gespannten Bögen; oben mit Bogengalerien, Eckthürmen und Kuppeln. Die Märtyrinnen kommen aus dem Hafenorte Ravenna's, Classis genannt. Diese in automatischer Weise vorwärtsschreitenden Figuren mit den einförmigen Gesichtsbildun-

gen, den sackähnlichen Feierkleidern bilden zu der belebten Königsgruppe den schärfsten Gegensatz. (Vergl. Fig. 16.) Dem Raume nach ist dies das bedeutendste Mosaik Italiens, wenn die musivischen Riesenwerke der St. Marcus-Kirche in Venedig ausgenommen werden.

In der Capelle des erzbischöflichen Palastes zu Ravenna ist Christus mit Aposteln und Heiligen nach Art der Rundbilder in S. Vitale dargestellt. Die Capelle besitzt eine Kuppel über vier Rundbogen, deren untere Fläche, mit Gold grundirt, die bildnissmässigen Darstellungen in achtundzwanzig Medaillons enthält. Diese, ohne weitere Bezüge hingestellten Figuren konnten schwerlich als unkanonisch angefochten werden. Christus ist im Alter des reiferen Jünglings dargestellt. Ueber diese Periode besass die Kirche keine historischen Nachweise und konnte desshalb nicht controlirend auftreten. In der Mitte der Kuppel ist das Monogramm des Namens Christi, um das fehlende dogmatische Christusbild zu ersetzen.

Fig. 16.



Aus St. Apollinare nuovo zu Ravenna.

Die Mosaiken von San Michele in Affricisco in Ravenna, den von Erzengeln und Engeln umgebenen, siegreichen Christus darstellend, sind abgenommen und nach Berlin gesandt worden.

Die angeführten Monumental-Mosaiken aus der Zeit des geistvollen Aufschwunges der christlichen Kirche nach dem Sturze des Heidenthums genügen, um die künstlerische Auffassung und Darstellungsweise jener Periode zu verdeutlichen. Es ist nur ein Blick auf die byzantinische Hauptstadt selbst und auf den Tempel zu werfen, welcher nach Justinians Ausspruche dem Tempel Salomos übertraf — auf die Sophienkirche. Wir finden hier zwar nichts Neues; denn auf das Princip der Architektur der Sophia, die langgestreckte Basilikenform für den Kuppelbau abzuändern, weist die Kirche San Vitale in Ravenna mit ihrer centralen Kuppelanlage hin. Bewundernswerth ist die feste Geschlossenheit der mannigfach gestalteten inneren Räume durch die Quadratform des Ganzen, die feine Durchbildung und Abzweigung der Gliederungen, welche durch die halbbogigen und rechtwinkeligen Grundformen bedingt werden, so wie das harmonische Spiel der Raumbegrenzung im Innern durch gerade und gebogene Flächen. Bei allem Formenreichthum ist aber die Sophia unfrei, starr; — die Bedingungen, wesshalb Alles nicht anders sein kann, als es ist, liegen klar zu Tage und erfüllen den Beschauer mit der

Empfindung des zwingenden Gesetzes, welches diese schweren Steinmassen zusammenhält.

Die Sophienkirche war, ihrer Construction nach, weniger als eine Basilika, für die Aufnahme riesenhafter Mosaiken geeignet. Die Decoration fand desto mehr einen Anhaltspunkt. Die Kuppeln waren mit Goldmosaikgrund geziert; geometrische Ornamente, Ranken, Blütenkelche waren auf rothem, grünem und blauem Grunde sichtbar und überall leuchtete Silber und Gold, blitzten geschliffene, edle Gesteine.

Die Musivgemälde wurden durch die Pracht des Baumaterials, durch den Glanz der Decorationen überstralt. In der Muschel der Altarnische soll sich jetzt noch das — übertünchte — Musivbild der thronenden Maria befinden, zwischen deren Knien der segnende Christus steht. In der Mitte der Wölbung über dem Frauenchor war Christus dargestellt; von seinem Haupte gingen zwölf geometrisch geordnete Stralen aus, deren flammende Spitzen die Einzelbilder der Apostel berührten. Man sah Propheten und Engel und anbetende Gläubige.

Das Mosaik über dem grossen Halbrund des Haupteinganges der Vorderhalle ist noch wohl erhalten. Christus trägt eine Schriftrolle mit den Worten „Frieden sei mit Euch; ich bin das Licht der Welt." Er sitzt auf einem prächtigen Throne. Der Kaiser Justinian im vollen Ornat beugt sich vor dem Gottsohne, mit der Stirn fast zur Erde geneigt. Die unmittelbare Verbindung, in welche ein anbetender Mensch, der die Märtyrerkrone nicht errang, mit Christo gesetzt ist, deutet bereits das Herabsinken der religiösen Malerei in die Kreise des irdischen Lebens an.

Byzanz selbst bietet, dem gegen die Barbaren vergeblich andringenden Rom gegenüber ein eigenthümliches Bild. Obgleich asiatische Völker, die Perser an der Spitze bis unter die Mauern von Constantinopel dringen, obwohl die Araber Aegypten und Syrien unterjochen, bleibt die Kaiserstadt doch von dem Schwerte der barbarischen Horden verschont. Als unumschränkter Herr gebot der Kaiser, dessen Wille durch ein bis in die untersten Schichten hinab sklavisch gehorchendes Beamtenthum vertreten wurde. Der Kastengeist erschien in höchster Ausbildung; alle Aeusserlichkeiten unterlagen einem strengen Ceremoniel. Die Unsittlichkeit erreichte unter der starren Maske den höchsten Grad; der Glaube drehte sich durchaus nicht um die Forderungen der Sittlichkeit, sondern um dogmatische Spitzfindigkeiten. Die religiösen Wirren hörten nicht auf, aber ein Fortschritt zu lichteren Anschauungen ist nirgend zu bemerken, wie denn auch im Staate Alles in dem abgenutzten Formalismus befangen bleibt.

Auf solchem Boden konnten keine Künstler gedeihen, welche die Darstellung zur Freiheit durchbildeten. Es scheint, als wenn der schematistische Geist der byzantinischen Künstler erst in Italien hätte befruchtet werden müssen.

Während nun Italien mit bewunderswürdiger Lebenskraft die siegenden Neuvölker des Nordens in seinen Schoos aufnahm und seinerseits

dieselben durch seine Cultur bändigte, ging der Erstarrungs-, und dann der Verwesungs-Process des Neugriechenthums, durch Jahrhunderte fort, ohne dass Elemente zu neuer Kraftbildung emporkeimten.

In der Kunst ward, so weit solches das religiöse Gebiet betraf, ein kaiserliches Verdammungsurtheil erlassen. Leo, der Isaurier, ein Halbbarbar, welcher sich vom Berghirten empor und auf den Kaiserthron von

Fig. 17. Madonna d. h. Lucas in S. Maria maggiore zu Rom.

Byzanz schwang, beschloss: den kirchlichen Wirren auf einmal ein Ende zu machen — Frieden im Innern des Reichs zu schaffen, wie er denselben an den Grenzen desselben, den Saracenen gegenüber, durch sein Schwert erzwungen hatte. Der Kaiser sah den Kernpunkt der religiösen Zerwürfnisse in der Frage von der Berechtigung der kirchlichen Bildwerke. Längst hatte sich die fromme Sage vieler dieser Bildwerke bemächtigt; Statuen

und Gemälde sollten von Heiligen, vom Evangelisten Lukas, (Vergl. Fig. 17) ja durch Engelshände gefertigt, oder auch direct vom Himmel gefallen sein, wie das Palladion. Solche Bilder wurden Gegenstände der Verehrung an sich, abgesehen von Dem, was sie darstellten. Wunderthätige Bildwerke gab es viele — man durfte sie nur berühren, küssen, um geheilt zu werden.

Zunächst war die eigentliche Bilderverehrung untersagt; dann aber kam (726.) der Befehl, welcher Bildwerke ohne Unterschied, die Christus, die Apostel, Heiligen und Engel darstellten, aus den Kirchen verbannten. Die Fertiger solcher Bildwerke wurden mit schweren Strafen bedroht. Auf der Seite des Kaisers stand sein Heer, das Beamtenthum und die Weltgeistlichkeit — ihm gegenüber waren die Mönche und das niedere Volk. Die Bilder konnten durch die Ikonoklasten buchstäblich nur durch die Erstürmung einer Reihe von Kirchen vernichtet werden; das Volk vertheidigte sie mit seinem Blute. Im Jahre 754 sprach die Kirche selbst und bestätigte des Kaisers Verbot. Erst der vierte Leo, 775—780, vermochte es, dem Bilderstreite den fanatischen Charakter zu benehmen. Die Kirchenversammlung zu Nikäa, 787, erklärte sich für das Princip des Abendlandes und gestattete die Wiedereinführung der Bilder in die Gotteshäuser; aber erst 842 konnte die Kaiserin Theodora durch Ansetzung eines Feiertages den Bilderstreit für völlig abgeschlossen erklären.

Die älteren Ansichten, dass die irdische Form kein Maass für das Wesen der Gottheit sei, dass der Künstler nur über die Technik, nicht aber über Erfindung und Composition zu verfügen habe, blieben bestehen. Christus, die Jungfrau, die Apostel und Engel sollten in den Bildern unmittelbar zu erkennen sein; die Körperbildung und sonstige Merkzeichen waren aus der traditionellen Darstellung, oder aus Kirchenbeschlüssen zu entnehmen. In greifbarer Körperlichkeit durften die heiligen Personen gar nicht erscheinen — die Sculptur ward daher auf das Flachrelief beschränkt und die Malerei als erste christliche Kunst erklärt. Von den inneren Gründen für die Superiorität dieser Kunst auf christlich-religiösem Gebiete war indess mit keiner Sylbe die Rede.

Die Bilderfeinde thaten zwar nicht die gesammte bildende Kunst, sondern nur die kirchliche Darstellung in Acht und Bann; aber hier floss eben der Lebensstrom der Malerei in jenem Zeitalter. Die christliche Weltanschauung hatte den Anlauf gemacht, um zu künstlerischer Gestaltung durchzudringen. Diese Aufgabe musste zunächst gelöst werden, bevor die Kunst in niedere Kreise herabstieg. Die Profanmalerei in den Palästen bietet daher wenig Inhalt, sondern beschränkt sich meist auf das Ceremonienbild.

Wichtig für die Malerei war der Bilderstreit — welcher die Erstarrung des Styls besiegelte — dadurch, dass die Maler, anstatt für monumentale Werke thätig zu sein, sich den Tafelbildern zuwandten. Die Bilderfreunde konnten ein Tafelgemälde leicht verbergen und zur Erweckung

ihrer religiösen Empfindungen benutzen. Neben den Tafelbildern wurden Miniaturen, welche bisher als kostbarer Schmuck von werthvollen Manuscripten für hochstehende Personen oder geistliche Körperschaften gefertigt worden waren, auch minder begüterten Bilderfreunden zugänglich. Der Strom der Kunst wird in eine Menge kleiner Canäle geleitet.

Das Tafelbild, und noch mehr die Miniatur, verlangten, weil für die Betrachtung aus nächster Nähe berechnet, eine viel grössere Genauigkeit der Zeichnung und der Färbung, als die durch kolossale Verhältnisse und grellen Farbenschimmer wirkenden Musivgemälde. Eine gesteigerte Genauigkeit der Zeichnung und Färbung lässt sich aber nur durch Naturbeobachtung erreichen, und so führte denn das Bedürfniss von selbst zu einer durchbildeteren Darstellungsweise.

So finden wir in den Miniaturarbeiten der Byzantiner eine sorgfältige Zeichnung, welcher jedoch das Verständniss für die Gliederfügung theilweise abhanden gekommen ist; natürliche Stellung und Bewegung, was die ganze Figur betrifft; dagegen Mangel an Gefühlsausdruck durch die Gesichtszüge. (Vergl. Fig. 18.) Die Färbung ist sauber und glänzend. Mit diesen Productionen verglichen erscheinen die älteren Miniaturen, der Virgil des Vatican (IV. oder V. Jahrh.) der Homer, 58 Miniaturen in der Biblioteca Ambrosiana zu Mailand, roh und scurril. Ebenso sind der Josua, trotz der in den Bildern herrschenden Bewegung (Vaticanische Bibliothek) und die Genesis (in Wien) Arbeiten, welche von einer kindlichen Unfertigkeit der Künstler zeugen.

Fig. 18.

Jesajas zwischen Nacht und Frühe. (Byzantinische Miniatur.)

Nach Vorbildern des fünften und sechsten Jahrhunderts ist der beste Theil der Miniaturen zu einem Codex der Predigten des heil. Gregor von Nazianz gearbeitet (in Paris). Copie eines älteren Werkes ist ein, vom antiken Geiste durchwehtes Psalterium, im IX. Jahrh. gefertigt.

Von grösster Bedeutung aber ist das Vaticanische Menologium, für den Kaiser Basilius, den Bulgarentödter, ausgeführt. Dieser, die Hälfte des Jahres umfassende, Kalender zeigt 430 Miniaturen in prächtigster Aus-

führung auf Goldgrunde. Das Menologium liefert mit seinen abgestossenen Marter- und Henker-Scenen den Beweis, wohin die malerische Darstellung, für welche noch immer tüchtige Kräfte vorhanden waren, durch blinde Kirchendecrete und gewalthaberische Machtsprüche gedrängt worden war.

Die Malerei hatte sich der überirdischen Regionen entschlagen. Der Logos, das Wort vom Anfang, der siegende herrliche Christus ward nicht mehr gemalt, seit den Künstlern die Hände abgehauen oder verbrannt wurden, welche sich an diese Darstellungen wagten. Die Doppelnatur des Heilandes war ein ebenso unzugänglicher Gegenstand geworden. Die Kirche konnte es jedoch nicht in Abrede stellen, dass Christus als Mensch auf Erden gewandelt hatte, dass er eine Mutter besass, dass er gekreuzigt wurde und dass die Heiligen und Märtyrer, welches auch ihr himmlischer Zustand sein möchte, gerädert, geköpft, geviertheilt u. s. w. worden waren. An diese düstere, widerwärtige Seite des christlichen Bekenntnisses wandte sich die Kunst und es hat sehr lange gedauert, bis die Kirche dieser Henkerdarstellungen nur einigermassen wieder ledig werden konnte. Das Menologium veranschaulicht eine ganze Stufenleiter von Qualen, welche den Glaubenshelden bereitet wurden.

Jetzt ward auch die Hinrichtung Christi gemalt — das erste Bild der Art mit Calpurinus, welcher den Schwamm am Rohre hält und Longinus, der die Seite Christi mit dem Speer durchbohrt, soll in S. Urbano alla Caffarella in Rom zugelassen worden sein (1011). Zugleich bildete sich der Marien-Cultus aus — Christus wird zum Kinde und die Jungfrau zur himmlisch-seligen Mutter.

Zu erwähnen sind noch die Elfenbeinmalereien, die Schmelzgemälde auf Metall, welche letztere Technik die Barbaren in Italien eingeführt hatten.

Durch die blutigen Kämpfe mit den Longobarden, welche, roh und abergläubisch, auf die bildungsfähigeren Gothen folgten, ward die Verbindung Italiens mit dem in tiefere Ohnmacht hinsinkenden byzantinischen Kaiserreiche zerrissen. Rom ist machtvoll genug gewesen, die Longobarden, gleich wie die Gothen, unter seine Cultur zu zwingen. Den herrschenden Baustyl liessen sie unverändert; höchstens könnte man aus der longobardischen Periode ein Hinneigen zu spätrömischen Zierformen, zu glänzender Gestaltung der baulichen Aeusserlichkeit ableiten. In der Malerei zeigen einige Beispiele den Sinn der Longobarden für die Profanhistorie. Schon die longobardische Königin Theodolinde liess ihren Palast mit den Darstellungen von Siegen ihres Volkes zieren, und von anderweiten longobardischen Königspalästen werden stets neben der reichen Goldverzierung die Malereien erwähnt.

Für den Kunstfortschritt blieb diese Thätigkeit ohne nachweisbaren Nutzen. Der Byzantinismus blieb herrschend und man kann seinen bis zur äussersten Verkommenheit führenden Niedergang an einer langen Reihe von Mosaikgemälden verfolgen. Der byzantinische Styl in der Malerei reicht in Italien weit über das Eintreten eines gewaltigen Elementes hinaus, das mit einem Schlage die Kirche des Abendlandes zur weltbewegenden Macht stempelte — das Eingreifen der Frankenherrscher, Pipins und Karls des Grossen, in die Geschicke Italiens.

An der Grenzmarke des ersten Jahrtausends fasst der Byzantinismus, auf den Inseln Venedigs besser geschützt, als auf dem italischen Festlande, seine ganze Kraft zusammen und schafft in dem riesenhaften Grabdenkmale, welches der Dom von S. Marco heisst, ein Staunen erregendes Werk, das nach seinem ursprünglichen Plane und nach seinen ältesten Verzierungen durch Mosaiken ein getreues Bild des Byzantinismus geben würde, selbst wenn andere Monumente dieses Styls verloren gegangen wären.

VIERTES BUCH.

Die italienische Malerei vom X. Jahrh. bis zum Ausgange des Mittelalters.

ERSTES CAPITEL.

Umbildung des byzantinischen Styls.

Pipin der Kleine. — Rom als Herrin des Exarchats. — Einfluss der Transmontanen. — Nationale Bauformen in Italien. — Façadenbau und Steinsculptur. — Zwei Hauptrichtungen der Malerei. — Guido da Siena. — Giunta Pisano. — Cimabue. — Duccio.

Während die Kirche des Orientes durch innere Zerwürfnisse an einer nachhaltigen Kraftentfaltung nach Aussen verhindert wurde, trat die abendländische Kirche als die „Mutter der Heiden" auf, welche der Mission, die in Finsterniss schmachtenden Völker zu erleuchten und zu bekehren, selbst in den Zeiten der wildesten Kriegsstürme nicht ungetreu wurde. Gallien war die erste Tochter der Mutterkirche in Rom, und die Besieger der Gallier, die germanischen Franken, trugen das Kreuz mit gewaffneter Hand tief ins Herz Deutschlands und bis zum Westmeere (Nordsee).

Pipin der Kleine, der Majordomus der Franken, hatte den Kampf der Longobarden gegen die Byzantiner, welche das Exarchat zu behaupten strebten, mit scharfem Auge verfolgt. Die Päpste schienen von dem Vernichtungskampfe der Feinde nur Nutzen ziehen zu können. Da schwoll aber die Macht des kühnen Luitbrands, des Longobardenkönigs, in gefahrdrohender Weise an; es schien der Augenblick gekommen, dass er sich Roms, wie Ravennas, bemächtigte, und ganz Italien bis zur äussersten Südspitze als seine unbestrittene Beute vor sich liegen sah.

Nun suchte die Mater Roma bei ihrer fränkischen Tochterkirche Hülfe, und Pipin erschien auf italischem Boden, warf die Longobarden nieder, und machte Rom zur Herrin des Exarchats.

Dies Ereigniss hauchte wie durch einen Zauber der allgemach in Trümmer gesunkenen Roma neues Leben ein. Die Päpste erhoben sich mit wirklicher Majestät. Der Schutt ward von den Strassen und Plätzen Roms entfernt, die Mauern der Stadt baute man wieder auf; die Wasserleitungen wurden hergestellt, die alten Kirchen restaurirt und neue hinzugefügt. Es schien ein prachtvolles Neu-Rom erstehen zu sollen, die geistliche Herrin der Erde. Es waren Papst Gregor III., Adrian I. und Leo III. (731 – 861.) welche durch ihre Prachtbauten diese Periode eröffneten.

Der Sinn für Kunst war indess so sehr gesunken, dass man die Entfaltung einer halbbarbarischen Pracht mit künstlerischem Schmucke verwechselte. An überreichen Altären, Candelabern, Hängelampen, kostbaren Geräthschaften aller Art für den Kirchendienst war kein Mangel — die Mosaiken aber, obwohl von kostbarem Material, sind, wenn etwa nicht ältere Compositionen wiederholt wurden, tief unter der geistigen Kraft der spätrömischen Zeit und des beginnenden Einflusses der Byzantiner. Der Druck der orientalischen Kirchengewalt auf die Kunst war von Italien längst abgeworfen und die Päpste in Rom waren in eifrige Förderer der Benutzung der Bildwerke für kirchliche Zwecke verwandelt; dennoch war das schablonenhafte Nachproduciren und damit der byzantinische Styl fest genug eingewurzelt, um sich gegen jedes Eindringen lebensvoller Elemente zu wehren.

Der nächste Einfluss, welchen die genaue Wechselwirkung zwischen den Päpsten und dem Kaiser Karl dem Grossen, dem Schirmherrn der Kirche, und seinen Nachfolgern auf die Kunst Italiens übte, lässt sich an den architektonischen Denkmälern am besten erkennen. Einzelne Mosaikgemälde, in denen ein oder das andere Glied der byzantinischen Fesseln gesprengt erscheint, geben einen zu willkürlichen Maassstab für die Umbildung des Kunstgeschmackes ab, welche mehrerer Jahrhunderte bedurfte, um zur völligen Läuterung zu gelangen.

Der Sinn der Italiener wendet sich von dem Orient und seinem Baustyl ab und kehrt sich dem Norden zu, wo die weltliche Macht sich entfaltet, welche auch das Geschick Italiens regelt, während Byzanz im Todesschlummer liegt. Instinctartig suchen die Italiener die Mittel, um byzantinische Bauformen zu beseitigen und einen Halt für einen neuen Aufschwung zu gewinnen, auf ihrem eigenen Boden. Allmählich knüpfen sich die Verbindungsfäden zwischen der von den Altgriechen überkommenen Architektur, zwischen den antiken Resten Roms und der zu neuen Formen strebenden Kunst.

Der Norden hatte in eigenthümlicher Weise die christlichen Bauformen durchgebildet und kühn und sinnreich mit spätrömischen und byzantinischen architektonischen Elementen operirt. Aber das entschieden Volksthümliche, einem fremden Himmel Entsprechende, der transmontanen Bauweise berührte die Italiener zu fremdartig, um sie dauernd zu befriedigen. Sie kamen auf ihre classischen Basilikenform zurück, welcher sie eine bedeutsamere Entwicklung zu geben suchten, indess sie den Kuppelbau mit jener Form zu verbinden strebten.

Die Künstler studirten das classische Detail, suchten den Inhalt der verschiedenen Raumtheile durch bedeutsame Gliederungen zu markiren und gingen so weit, echt antike Säulen, Capitäle, Architrave, den Neubauten einzufügen, wenn diese oder ähnliche Baustücke nicht in gewünschter Vollkommenheit zu erlangen waren. Im Nothfall liess man die Steinmetzarbeiten „in Byzanz“ ausführen.

Wichtig ist zunächst die Wahl classischen Materials — der Marmor ward in sein altes Recht wieder eingesetzt. Der Aussenbau gewinnt eine freie harmonische Gliederung; die Façade wird bedeutsam; die Erdgeschosse erhalten Wandsäulen, Wandbogen: die oberen Theile durchsichtige Galerien. Auf die unteren Mauersäulen und Bogen werden leichtere, luftigere für das Oberschiff gesetzt. Das Mittel-Schiff zieht sich zusammen; die Seitenschiffe verdoppeln sich zuweilen; das Querschiff erhält Seitenschiffe. Und von allen Seiten nach der Kuppel hinleitend, verschmelzen die Bautheile mit dieser zu einem harmonischen Ganzen.

Mit dem Façadenbau hing genau die Steinsculptur zusammen, aus welcher heraus sich die Wiedergeburt der Malerei in Italien vollzog. Von der Steinmetzarbeit beginnend, ward die Technik der Sculptur nach und nach wieder lebendig, um sich an Altären, Taufbecken u. dgl. zu bilden und vorläufig beim Relief stehen zu bleiben. Die sculpturalen Façadenverzierungen am Dome zu Modena (1099), von S. Zeno in Verona (1139) u. A. geben Beispiele für diese Kunstausübung.

Die erste Kraftäusserung der italienischen Sculptur in der romanischen Architekturperiode richtete sich gegen das, einer Fortbildung feindlichste Element der byzantinischen Darstellungsweise — gegen die Unbeweglichkeit der Figuren. An eine charakteristische Formengebung war bei diesen Anfängen freilich noch nicht zu denken und noch weniger konnten es die italienischen Künstler wagen, mit Uebergehung des Reliefs die Durchbildung der Rundfigur zu versuchen.

Es kam auf energische Lebensäusserung der Relieffiguren und auf deutliche Erzählung des Thatsächlichen an. Der Typus der Figuren ist noch immer byzantinisch, wie in den Sculpturen des Baptisteriums von Parma, von Benedetto Antelami 1178 gefertigt; doch erscheinen in einzelnen Gestalten bereits derb naturalistische Gesichtsformen. Die Gewandung ist noch in symmetrischer Weise geordnet, aber die Faltenecken drängen sich nicht so entschieden, wie früher, vor; Alles ist in Fluss und Schwung gebracht. Dass die Technik dem Steinhauer bei der Belebung der Figuren noch hindernd in den Weg trat, scheint eine Holzsculptur anzudeuten, welche aus jener Zeit stammend, die lebendigste Action der Figuren darlegt. Dies sind die bekannten Pforten von S. Sabina in Rom. Ebenfalls finden sich geschnitzte Thorflügel im Dome von Spoleto. Die Reliefs (1214 von Andrea Guvina) stellen das Leben und die Passion Christi dar. Auch hier ist, bei beseelteren Formen und charakteristischer Lebendigkeit der Action, zugleich eine sehr deutliche Anordnung entfaltet.

Man kann schliessen, dass die Malerei mit diesem Streben nach Befreiung aus starren Stylbanden, wie solches die Sculptur zeigte, in Wechselwirkung trat. Die Steinmalerei, die musivische Arbeit, konnte bei den neubelebten Bauformen die frühere dominirende Stellung nicht behaupten, sondern musste sich die Einführung des Frescobildes gefallen lassen. Die Frischmalerei beruht zum grossen Theile auf der augenblicklichen That-

fertigkeit des Künstlers — ohne einen schnellen, umfassenden Blick, eine rasch und sicher arbeitende Hand und eine gehobene Stimmung nützt der beste Carton nichts. Für blosses Copiren ist die Frescomalerei nicht besonders geeignet; die Eigenthätigkeit des Künstlers wird viel zu sehr in Anspruch genommen, als dass er den von ihm nachproducirten Gemälden nicht den Stempel seiner persönlichen Auffassung aufdrücken sollte. So liegt schon in der Technik der Frischmalerei das Princip der Freiheit, im Gegensatze zu der völligen musivischen Gebundenheit, verborgen. Ohne die Wiedererweckung des Fresco würden die Mosaiken aus der Zeit des erwachenden Kunstlebens dieser Periode sich nicht durch eine auffallende Beseelung der Figuren von der byzantinischen Starrheit unterscheiden. Dies freiere Gefühl, diese individuellere Stimmung tritt uns in einem Mosaik von S. Maria in Trastevere (1139), in der Halbkuppel des Domes von Parenzo, in den Musivarbeiten des Umganges von S. Marco und vor den Eingangsthüren dieses Domes, in dem Mosaik der Altarnische von S. Giovanni zu Florenz (1225 vom Mönche *Jakobus*), an der Kuppelwölbung dieses Baptisterismus (1213—1294) von *Andrea Tafi* und *Apollonius* entgegen.

Für die Malerei eröffnen sich hier zwei Richtungen. Die Erste brach nicht mit der byzantinischen Darstellungsweise, suchte aber die erstorbene Form zu beseelen und durch allmähliges Umbilden der typischen Gestaltung zu lebensvoller Freiheit hindurchzudringen. Die andere Richtung der Malerei lehnt sich auf die Sculptur, schöpft ihre Formen, mit Nebenbenutzung der Antike, aus der Natur und hat mit dem Byzantinismus wenig mehr zu schaffen. Die Ausgänge des byzantinischen Styls vertritt *Cimabue*, als genannteste Persönlichkeit; der Neuformer, das Haupt der zweiten Richtung, ist Cimabues Schüler, *Giotto*.

Die Umbildung des Alten ward, ausser von den Musivmalern Jakobus Toriti, Tafi, Apollonius, Solserno (Dom-Façade von Spoleto) von *Guido von Siena* und *Giunta Pisano* in Angriff genommen. Unter der ungeheuren Zahl von Bildern, welche die Madonna darstellen, gelangte Guido's Madonna in S. Domenico zu Siena, mit der Jahreszahl 1221 bezeichnet, schnell zu grosser Berühmtheit.

Die ganze Aeusserlichkeit dieses Madonnenbildes, mit Ausnahme des Antlitzes, ist noch byzantinisch gedacht. Der Ausdruck in Blick und Mienen, ein liebevoll-wehmüthiger Zug, eine nach dem Kinde hindrängende süsse mütterliche Empfindung, welche sich in der Kopfhaltung, in dem heranwinkenden Spiel der rechten Hand kund giebt — das ist mit vollem individuellen Lebensgefühl aufgefasst und wiedergegeben. Der Christusknabe hebt zwar noch die Finger segnend empor, aber das ist mehr Kinderspiel, als ernste Absicht. Er ist im vollen Glück der Empfindung seines Daseins, das in der Mutter noch seinen Zielpunkt findet, dargestellt. Dieses in kolossaler Grösse ausgeführte Bild öffnet die Pforten für die Darstellung des ideal gefassten, irdischen Mysteriums beseligender Mütterlichkeit. Der starre byzantinische Putz, übrigens schon einen naturwah-

ren Wurf trotz der scharfen Falten verrathend, scheint die rührende Lieblichkeit des Bildes noch zu verstärken.

Giunta Pisano (blühte um 1236) ward zur Ausmalung der Oberkirche S. Francesco zu Assisi berufen. Der heilige Franz von Assisi, der Stifter des nach ihm benannten Bettelmönchs-Ordens, hatte durch seine begeisterten Predigten, durch seine strenge Askese und seine glühende Glaubens-Inbrunst eine Schaar von Nachfolgern und Verehrern gesammelt. Der Orden war mächtig genug geworden, um eine grossartige Basis für seinen fernern Aufschwung zu schaffen — das Ordenshaus sammt den kirchlichen Gebäuden zu Assisi, in mitten eines rauhen Thales. Hier erbaute Meister Jakob der Deutsche die Doppelkirche S. Francesco und zwar nach nordischem Styl mit Säulenbündeln als Pfeilern. Hier vollendete Giunta eine Kreuzigung Christi, das Martyrium des heil. Petrus und den Sturz Simons, des Zauberers, welcher einst den Aposteln feindlich gegenüberstand. Diese Frescen sind erloschen. Nach älteren Copien des letzteren Bildes soll in den bösen Geistern, welche den Zauberer in der Luft umherrissen, eine gewaltige Bewegung, eine wilde Kraft ausgedrückt worden sein. So viel ist gewiss, dass die Franciscaner das schauerlich Phantastische dieser Scene priesen.

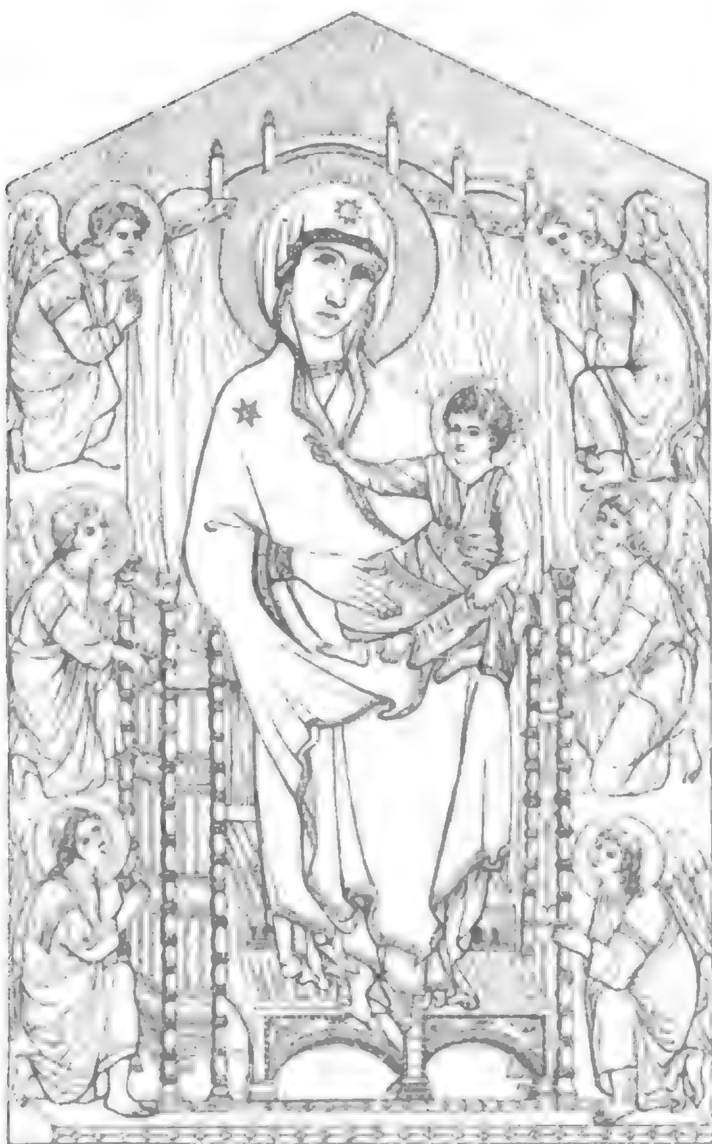
Giovanni Cimabue-Gualtieri (1240—1302) den seine Mitbürger, die ehrsüchtigen Florentiner, als den Vater der neueren Malerei, nicht allein in Bezug auf Toscana, sondern auf ganz Italien, feierten, ist im Aeusserlichen noch ein guter Byzantiner; aber er besitzt Phantasie, Kraft und Gefühl in genügendem Grad, um seinen Schablonenfiguren Bewegung und Ausdruck zu verleihen. Freilich ist der Ausdruck den Figuren, wenn man so sagen kann, angehaucht. Derselbe entquillt nicht ihrer innern Persönlichkeit und erscheint daher meist ungenügend, um die Bewegung zu motiviren, wie conventionell und steif-bühnenmässig dieselbe auch sein mag. Cimabue aber verfehlt nie, den Beschauer mit dem Gefühl zu erfüllen, dass er, der Künstler selbst, durch seine Figuren sein Inneres darlegt. Der Byzantinismus, welcher von der Eigenkraft des Künstlers nicht die Spur weiss, ist also in Cimabues Werken thatsächlich überwunden. Den gewaltigen Sprung, die Figuren selbständig auf den Beschauer wirken zu lassen, vermochte der sanfte Künstler freilich nicht auszuführen.

Zu Cimabues Jugendarbeiten gehört die in der Akademie zu Florenz befindliche Madonna, von Erzvätern umgeben, und auf Goldgrund erscheinend. Dieses Gemälde ist noch stark byzantinisch; die Formen sind steif; das Kind blickt starr und theilnahmlos und die Färbung ist in schwerem, bräunlichem Gesammtton gehalten.

Eine grossartige Erhebung des Künstlers zeigt sich, wenn seine zweite weltberühmte Madonna mit dieser Byzantinerin verglichen wird. (Vergl. Fig. 19.) Sie sitzt auf einem reich verzierten Throne, mit prachtvollem Fussschemel und mit Vorhängen versehen. Zu beiden Seiten sind je drei Engel über einander, knieend und adorirend, angebracht. Die Madonna ist voll bescheidenen, sanften Liebreizes; das ernste sinnende Auge ist seit-

wärts nach oben gerichtet. Die mütterliche Beziehung zu dem Christusknaben, welcher die Hand segnend ausstreckt und mit klugem, freudigem Blick seitwärts schaut, ist nur oberflächlich durch eine schützende Handbewegung der Mutter angedeutet. Die Tunica der Madonna ist von höchster Einfachheit, nur mit Goldsaum und einem Stern auf der Stirnhülle und Schulter, so wie am Aermelrande und unten verziert. Am Oberkörper und bis zu den Ellenbogen schmiegt sich das Gewand faltenlos an. Die Schenkeldraperie ist symmetrisch aber leicht fallend geordnet; der Wurf der unteren Aermel dagegen sehr steif. Im zierlich ornirten Goldrahmen sind dreissig Brustbildnisse von Heiligen angebracht.

Fig. 19.



Madonna des Cimabue in S. Maria Nov. zu Florenz.

Das Hauptinteresse concentrirt sich in der Madonna selbst. Der ihr fremde Christusknabe ist bloss ein Zeichen ihrer Maternität. Das Rührend-Innige ist in Cimabues Madonna viel wirksamer vertreten, als in derjenigen Guidos von Siena, obgleich in dem Gesichte der Letztern mehr Naturgefühl liegt. Einen frischen, erquickenden Eindruck machen die höchst anmuthigen Engelsfiguren mit ihrer geschickt geordneten, obwohl etwas fein gefältelten Draperie. Das, selbst beim Aufblick schlummerhaft über den halben Stern gesenkte Augenlid, so wie die Unvollkommenheit in der Bildung der Nasenlöcher und der Verbindungspartie zwischen Nase und Oberlippe, welche man an den Köpfen bemerkt, ist ein Erbtheil des Byzantinismus, das, seltsam genug, noch eine geraume Zeit von den Künstlern weiter geschleppt wird. Dies Bild, auf Holz in Tempera gemalt, zart gefärbt, höchst sauber ausgeführt und mit Gold im Grunde gedeckt, befindet sich wohlerhalten in S. Maria Novella in Florenz.

Nach Ausführung einiger Gemälde in S. Croce zu Florenz, unter denen eine Verkündigung Mariä, ward Cimabue zur Ausmalung der Ober-

kirche S. Francesco zu Assisi berufen. Es ist am sichersten nach den Leistungen zu urtheilen, welche in ziemlich unverstümmelter Art erhalten sind, ohne sich auf das längst unkenntlich Gewordene oder Zerstörte zu beziehen.

Am meisten unbyzantinisch, und darum handelt es sich zunächst, erscheint der Kampf der Erzengel mit dem Drachen des Abgrundes und seiner Genossenschaft. Auf stralendem Grunde, ein nach oben auslaufendes Kreissegment bildend, stehen, gleichsam wie auf einem Goldschilde, die drei Erzengel, in fast antiker Weise gewappnet, aber mit Beinschienen, und zücken die Speere auf die niederfahrenden Geschöpfe der Hölle. Die Neigung der Oberkörper und die Stossführung ist bei allen drei Erzengeln so ähnlich, wie bei einem Exercitium von Soldaten in Reih und Glied. Es ist nicht zu leugnen, dass diese gleichförmige Bewegung die Idee der Kraftentfaltung, welche durch die mannhaften Kämpfer erweckt wird, bedeutend verstärkt.

Ein anderer Kolossalengel, jünglingshaft gebildet, in freigehaltener Gewandung und mit weitragenden Fittigen, erscheint, ruhig stehend, seinem Heroldsstabe nach als Friedensbringer. Die Figur ist sehr unbeseelt. Gott schafft den Menschen: der Herr sitzt auf einer Kugel, welche, des danebenstehenden Palmbaums wegen, sehr klein erscheint und gebietet mit ausgestrecktem Zeigefinger dem auf der Erde liegenden Adam sich zu erheben.

An die Geistlosigkeit des Byzantinismus mahnt die Geburt Christi. Man sieht einen Berg, auf dessen Seiten vier anbetende Engel knieen, welche zum Theil Schriftbänder in der Hand halten. In dem Berg ist eine Höhle mit dem Ochsen und Esel und im Vordergrunde sitzt Maria auf einem Sessel mit gebogener Lehne, einem Möbel, das für Kreisende berechnet scheint. St. Joseph, zwei Hirten und einige Schafe schliessen das Bild ab, welches wir dem Cimabue kaum zuschreiben möchten.

In ganz anderer Art erscheint die figurenreiche Grablegung Christi. Vier knieende Frauen, unter denen die heilige Mutter durch ihr schmerzenreiches Gesicht Eindruck macht, beschäftigen sich mit dem ausgestreckten Leichnam des Gekreuzigten. Fünf andere Frauengestalten sind von dieser Gruppe abgelöst — in lauten Schmerz ausbrechend, oder über den Verlust ihre Empfindungen austauschend. Namentlich die an dem Felsen stehenden beiden Frauen sind höchst ungezwungen und naturgerecht dargestellt. Die Schmerzensbezeugungen sind sehr förmlich behandelt. Johannes, in wortlosem Schmerz aufgerichtet, faltet die Hände, indess er dieselben herabdrückt; Joseph von Arimathia scheint ihn zu trösten. Von oben fahren vier trauernde Engel herab. Hier hat sich Cimabue von der byzantinischen Seelenlosigkeit im hohen Grade frei gemacht. Die Action hat nichts Beharrendes, sondern ist für den Augenblick berechnet. Die drei Engel am Grabe des Auferstandenen, mit den schlafenden Wachen, bekunden dagegen Mangel an freier Verfügung über die Darstellungsmittel, besonders was die Verkürzung betrifft.

Furchtbar wahr aber ist ein Portrait des St. Franciscus, welches dem Cimabue zugeschrieben wird. Es befindet sich in S. Croce zu Florenz. Die Kapuze halb über den Kopf gezogen und seitwärts aufgebauscht, als wenn ein Sturm dieselbe bewege, tritt uns der Heilige entgegen. Schlichte Haarbüschel fallen seitwärts von dem kahlgeschorenen Schädel, dessen eigenthümlich spitze Aufthürmung die physiologischen Symboliker der Gegenwart als das Zeichen eines höchst gesteigerten Selbstgefühls deuten würden. Wie in schmerzhafter Spannung sind die Augenbrauen emporgezogen und gross, starr, glühend treten die Augen hervor. Die Nase ist schmal, die Wangen unter den Jochbeinen sind eingesunken; der Bart, am Kinnbacken sehr spärlich, fällt über die Oberlippe, am Munde und vom Kinn in straffen, unordentlichen Strähnen herab. So muss St. Franciscus ausgesehen haben. Dies Portrait beweist indess, dass Cimabue die Naturwahrheit zu Gebote gestanden haben würde, wenn ihm sein Muth oder die Ansichten seiner Auftraggeber die Einführung jener Wahrheit in seine Gemälde gestattet hätte. Es ist zu erwähnen, dass die Darstellungsweise Cimabues in die Mosaiken seines Freundes *Gaddo Gaddi*, überging, welcher die zierlichste byzantinische Behandlung mit unverkennbaren Zeichen einer freieren Empfindung verschmolz.

Bei dem vierten grossen Umbildner der byzantinischen Darstellungsweise erscheint die starre Form völlig besiegt. Dies ist *Duccio von Siena*, auch *Buoninsegna* genannt — ein Name, der nach der Art griechischer Beinamen von Künstlern, wie Eugrammos, Eucheir u. s. w. gebildet erscheint. Er trat 1282 auf und starb 1340.

Die grossen Umbildner vor ihm hatten den byzantinischen Kanon der Erscheinung ihrer Figuren bestehen lassen und auf eine Beseelung derselben hingearbeitet, ohne das Typische der Aeusserlichkeit aufzugeben. Duccio dagegen tritt mit lebhafter, ungekünstelter Empfindung, mit einem hohen Sinne für harmonische Formengebung an die byzantinischen Puppen hinan, entkleidet sie von ihrer steifen Mummerei und sucht ihr Wesen, feierliche Würde, Erhabenheit über das Irdische, andachtsvolle Ruhe auszudrücken.

Der Empfindungsgehalt von Duccios Figuren geht schwerlich über Guido's von Siena und Cimabues Schöpfungen hinaus, wirkt aber ungleich stärker, da die Durchbildung der ganzen Erscheinung dieser Empfindung angemessen ist. Das Nackte ist bei Duccio gut verstanden; die Gewandung ist im einfach-grossen Fall und Wurf so geordnet, um das Formengefühl zu stützen; die Bewegungen sind harmonisch bemessen und nur die Gesichter — obwohl oft entschieden naturalistisch — wollen uns leer dünken, trotz der Lieblichkeit, welche in den Frauenköpfen erscheint. Das Isolirte des Byzantinismus haben die Figuren thatsächlich noch nicht verloren, wie nahe dieselben auch zusammengerückt sein mögen, oder wie lebhaft dieselben sich zu gemeinschaftlichen Zwecken bewegen. Das innere Leben ist noch nicht machtvoll genug, um jede Figur durch den selbständigen Antheil, welchen sie an einer Handlung nimmt, fest mit den anderen zu verbinden. Dieser Umstand erinnert ebensowohl, wie die

rhythmische Formengebung an antike Einzelfiguren. Doch muss es betont werden, dass eine Nachbildung antiker Sculptur bei Duccio nicht zu fühlen ist. Was er malte, das ist vom Ursprung an malerisch gedacht und empfunden. Er benutzt in freiester Weise bei den Bewegungen, Stellungen seiner Figuren die Tiefe des Raumes und fasst weniger das Beharrende, als das Momentane der Position seiner Figuren auf. Daher auch die Mannigfaltigkeit der Formenerscheinung in seinen figurenreichen Bildern. Zu einer individuellen Abstufung des Ausdruckes vermochte Duccio

Fig. 20. Die drei Frauen am Grabe Christi, von Duccio.

indess nicht durchzudringen. Die inneren Antriebe zur Bewegung bleiben auf der Stufe des Allgemeinen stehen.

Duccios Hauptwerk ist die Altartafel im Dome von Siena, ursprünglich auf beiden Seiten bemalt (1310—1311), jetzt aber in der Mitte getrennt und zwei besondere Gemälde bildend. Die eine Tafel stellt die Madonna mit Heiligen dar. Die Jungfrau erscheint in Lebensgrösse, byzantinisch gehalten. Die Züge sind mild und ruhig; das Auge hat einen höchst liebevollen, freudigen Blick. Das Christuskind steht auf der Uebergangsstufe zum (menschlichen) Jesuskinde und zeigt schöne Formen. Die Engel der Umgebung sind von edlen, durchbildeten Formen. Die

Temperafarben sind so saftig und reich, dass man ein Oelbild zu sehen glaubt.

Wichtiger für Duccios eigenthümliche Vorzüge sind die zahlreichen kleinen Bilder der Passionsgeschichte auf der zweiten Tafel, mit Figuren von gegen sechs Zoll Höhe. Allenthalben blüht der Formenreichthum, von einem Erfindungsgeiste zeugend, der um immer neue Motive für Bewegung und Gruppirung nie verlegen war. Eines der figurenreichsten Bilder ist Christi Einzug in Jerusalem. Hier quillt die Schaffenslust fast über das Maass hinaus. Die Anordnung ist nach den Hauptzügen deutlich übersehbar. Christus, von den Jüngern — lebenskräftige, schöne Männer und Jünglinge — umgeben, naht sich; das Volk reisst Zweige von den Bäumen, breitet Kleider aus, schaut erwartungsvoll über die Stadtmauer — ein bewegtes Treiben. Im Thore erwarten den neuen König seine Feinde, die Pharisäer und Schriftgelehrten. Unter diesen finden sich die ausdrucksvollsten Gesichter. Einzelne Partien dieser Passionsgeschichte (Vergl. Fig. 20) sind so voll von Schönheitsgefühl, dass Duccio nahe an die Meisterschöpfungen der raphaelischen Zeit hinanrückt. Jedenfalls hat der Meister einen Weg zurückgelegt, welchen seine sienesischen Kunstgenossen erst in einem Jahrhundert abzumessen vermochten.

ZWEITES CAPITEL.

Der national-italienische Styl Giottos.

Italienische Zustände. — Politische und sociale Versplitterung. — Streben nach nationalen Zusammenschluss. — Dante. — Parallele zwischen Literatur und Malerei der Dante-Periode. — Die Pisanische Bildhauerschule. — Giotto. — Das Profane bei Dante und Giotto. — Charakteristik der Köpfe. — Giotto, als Baumeister und Bildhauer. — Die Fresken in S. Croce zu Florenz und in Assisi.

Nach der Glanzperiode des Selbstherrschers, Karls des Grossen, hatte sich in der christlich-abendländischen Welt ein folgenschwerer Dualismus gebildet: eine Republik mit zwei Köpfen, nach einem Ausdrucke Leibnitzens, — dem Kaiser und dem Papste. Das Ringen der weltlichen Macht mit der geistlichen hatte begonnen und wie früher die Barbaren, so überstiegen die Kaiserheere immer aufs Neue die Alpen, um das Oberhaupt der Kirche, das meist auf der Seite der italienischen Nationalität stand, und dieses Italienerthum selbst, zum Gehorsam zu nöthigen.

Das Mittelalter mit seinen neuen Völkergruppen war gekommen; das künstlich gegliederte Lehenswesen breitete sich über die ganze abendlän-

dische Welt aus; das Ritterthum erblühte mit seiner Mannhaftigkeit, seiner zarten Minne und dem Hange zum Abenteuerlichen, und neben ihm stieg das Mönchsthum zu einer gewaltigen Macht empor. Zugleich entwickelte sich das Städtewesen und zeigte sich inmitten der Zerfahrenheit der gesellschaftlichen Zustände als der sichere Hort eines späteren Culturaufschwungs.

Der Geist des Ritterthums, welcher in West- und Nordeuropa zu weltgeschichtlicher Höhe emporstieg, wollte in Italien nie recht zur Herrschaft gelangen. Dafür hatte sich das Städtewesen früh zur Blüte erhoben und war machtvoll genug geworden, um oft mit entscheidendem Erfolge dem römischen Kaiser zu trotzen. In der Stunde gemeinschaftlicher Gefahr verbanden sich die Städte und bildeten mächtige Bündnisse; innerlich aber entwickelte sich jede städtische Genossenschaft in eigenthümlicher Weise und stand mit ihren Sonder-Interessen jeder anderen rivalisirenden Stadt feindlich gegenüber.

Einen Zusammenschluss aller Volkskräfte Italiens für einen grossen Zweck hat weder der Druck der Barbaren, noch die Macht der Päpste, oder gar der Kaiser zu bewirken vermocht. Die grosse Periode der Kreuzzüge, welche mehrfach die Gesammtanstrengungen der ganzen christlichen Welt jenseit der Alpen bewirkte, berührte Italien nie so tief, als dass es, mit anderen Nationen wetteifernd, den Kampfplatz im Orient hätte aufsuchen sollen. Die Betheiligung einzelner Fürsten Italiens an den Kreuzzügen stand mit der Volkskraft der Halbinsel in keinem Verhältniss. Die Italiener wurden daher, wenn die Handel treibenden Venetianer und Genuesen ausgenommen werden, durch den Verkehr mit dem Morgenlande viel weniger berührt, als andere abendländische Völker. Für Italien blieben die Byzantiner die hauptsächlichsten Vermittler der Beziehungen zum Orient.

Wenn von Einheit bei dem mittelalterlichen Italien nun auch keine Rede sein konnte, wenn die poetische Tapferkeit, die Lust am Phantastischen, welche durch die Berührung mit den Orientalen bei den Nordeuropäern geweckt wurde, hier auch nur wenig Boden fand, so war das Land doch keineswegs in eine Unmacht des Geistes und der Empfindung versunken.

Jede italienische staatliche oder städtische Genossenschaft setzte alle Kraft daran, um sich, ihren inneren und äusseren Verhältnissen gemäss, auszubilden, und nur der Glaube gab das vereinende Band ab, welches sich jedoch regelmässig als zu schwach erwies, wenn es galt, widerstreitende weltliche Interessen zu verknüpfen.

Verschieden waren die Einflüsse der ausseritalienischen Völker auf den Kunstgeist bestimmter Gegenden Italiens. Die Lombardei erscheint unter dem Einflusse des germanischen Elementes, während in Venedig byzantinische Formen mit abendländischen, nationalen Motiven in bunter Weise durchsetzt werden. In Genua macht sich das Südfranzosenthum bemerklich, indess Sicilien sammt der Südspitze der Halbinsel eine phantasti-

sche Mischung von saracenischen und normannischen Kunstformen aufzuweisen hatte.

Es ist der mächtige Zug, einen Ausdruck nationaler Einheit aufzufinden, welcher die Italiener zu den spätrömischen Architekturformen zurückführte, um dieselben, in Verbindung mit den aufgenommenen fremden Elementen zu einer harmonischen Erscheinung durchzubilden.

Die transalpinischen Völker hatten von ihren Lehrern im Christenthum spätrömische, architekturale und bildnerische, Formen angenommen und dieselben, nach Maassgabe des verschiedenen Volkscharakters in verschiedener Weise durchgebildet. Dieser Ausdruck des Volksthümlichen in den künstlerischen Formen, welche dem Spätrömerthum angehörten, nennen wir Romanismus, romanischen Styl. Die Grundformen des transalpinischen Romanismus waren für die Italiener ursprünglich nationale Formen. Sie durften sich von dem ausgelebten Byzantinismus nur abwenden und auf die spätrömischen, das heisst ihre eigenen Formen, zurückgreifen, um einen Ausdruck für ihre Nationalität zu gewinnen.

Mit dem Streben der Italiener, einen nationalen Styl in der Baukunst und Bildnerei zur Geltung zu bringen, ging die Bewegung auf sprachlichem Gebiete parallel. Die Völker Italiens besassen keine gemeinsame Sprache — eine wirre Mischung verschiedener sprachlichen Elemente hatte den ausgebildeten Bau des Lateinischen zersprengt. Die Sprache der Römer war nur noch den Gelehrten verständlich. Es war Dante Alighieri, welcher in seiner Divina Commedia mit staunenswerther Kraft die verachtete, ungelenke Volkssprache Toscanas zur Schriftsprache erhob. Er gab seiner Nation nicht allein ein einheitliches geistiges Ausdrucksmittel, sondern umfasste in seinem grossartigen Gedichte zugleich die ganze Weltanschauung der Italiener. In seinen Canzonen trat Dante als Meister des Ritter- und Minnesanges auf. Hier schloss er sich der heitern Dichtkunst an, welche (gaya sciencia) von Sicilien bis über die Pyrenäen und in Frankreich in romanischen Mundarten geübt wurde. Anders und hochbedeutender für die Malerei erscheint Dante in der Divina Commedia, welche drei Abtheilungen, die Hölle (Inferno), das Fegfeuer (Purgatorio) und das Paradies (Paradiso) besitzt. Im Inferno stellte er historisch und poetisch allegorisirend dar, wie die irdische Liebe zur Leidenschaft ausarte, zu thierischer Sinnlichkeit, geistiger Verkehrtheit und teuflischer Bosheit herabsinke. Im Purgatorio ist der oft schmerzliche Läuterungsweg gezeigt, wie der sinnliche Mensch durch die allegorisch dargestellten Pflichten aus dem irdischen Dunkel zur Wahrheit gelangt. Das Paradies ist ganz transscendental und führt vom Schauen dichterischer Gestalten zum Schauen der Gottheit. In dem unsterblichen Gedicht wird das ganze Getümmel von Dante's Periode, der Kampf der päpstlichen Macht gegen den Kaiser, die Italien durchwüthende Fehde der Guelphen und Ghibellinen, das Ringen der Städterepubliken und ihrer inneren Parteiungen, sammt dem entsetzlichsten Sittenverfall zur Anschauung gebracht. Der Eudämon, welcher den Dichter durch seine Regionen führt, ist Vir-

gilius, der Repräsentant des zum Gipfel der Macht und Bildung gestiegenen römischen Weltreichs. Neben ihm erscheint eine christliche Lichtgestalt, Beatrice, die zur himmlischen verklärte irdische Liebe. Es ist eine neue Welt, welche Dante für die Anschauungen der Kunst eröffnete. Sie trägt vor allen Dingen den national-italienischen Stempel. Die bewegende Kraft tritt in umfassender Art als Allegorie in die künstlerische Gestaltung; Antikes mischt sich wunderbar mit Mittelalterlichem — immer aber sind die Hauptträger der Darstellung wirkliche Menschen, Charaktere mit kraftvollem Eigenleben.

Diese Grundzüge geben die Richtung für die Kunst der Dante-Periode an. Zugleich aber ragt ein antikes Element in die neu erstehende Malerei herein, das nicht übersehen werden darf.

Die Künstler, welche Papst Victor III. (St. Desiderius) von Byzanz kommen liess, um Monte Casino zu Subiaco auszumalen, erweckten das Verlangen nach antiken Zierstücken für den Bau der Kirchen in Italien. Es kam nicht bloss auf eine decorative Production, etwa nach Art der Cosmaten an, sondern man wollte Säulen, Capitäle, Gebälke von vollendeter Arbeit den Neubauten einfügen. Dies war das Augenmerk der stolzen Pisaner, welche ihren Dom, das Siegesdenkmal ihrer Schlacht mit den Siciliern, zum ersten Bauwerk Italiens zu erheben trachteten (1063).

Ein Grieche von Geburt, Buschetto genannt, musste seine Heimat nach antiken und byzantinischen Prachtstücken der Architektur und Sculptur durchsuchen. (Sein Name soll von „Durchpflügen" — βουςχαφειν, gebildet sein.) Buschetto brachte, trotz der auf griechischem Boden bereits gehaltenen Ernten, eine ansehnliche Beute zusammen. Er konnte durch die Aufstellung antiker Säulen den Pisanern die Säulenordnungen der Griechen anschaulich machen und gründete die erste Bildhauerschule zu Pisa. Etwa ein Menschenalter vor der Geburt Dante's, um das Jahr 1230, tritt sodann, von der Antike wesentlich beeinflusst, Niccolo Pisano als Haupt der pisanischen Bildhauerschule auf. Niccolo besitzt in seinen besten Werken, welche den epischen Charakter tragen, also aus Reliefs bestehen, ein starkes Gefühl für naturwahren Ausdruck, während seine Formengebung an seine antiken Vorbilder mahnt. Es ist Leichtigkeit und kraftvoller Schwung in seiner Gruppenbildung; die Charakteristik dringt zwar nicht zum Individuellen, aber dass das Letztere die Grundlage seines Schaffens bildete, liegt in seinen besten Werken zu Tage. (Vergl. Fig. 21.) An Niccolo von Pisa knüpft kein Bildhauer unmittelbar seine Thätigkeit an; selbst nicht sein Sohn Giovanni Pisano, welcher seinerseits von dem neuerwachenden Styl der Malerei beeinflusst wurde.

Desto näher steht dem Niccolo Pisano der Meister in der Malerei, welcher die Dantesche Weltanschauung in sichtbare Form zu fassen berufen war. Das war *Giotto*, genannt *Bondone*, zu Vespignano bei Florenz 1276 geboren (starb 1336). Er soll von Cimabue gefunden worden sein, wie er beim Hüten der Schafe Zeichnungen auf eine Steinplatte machte. Giotto ist der Vertreter der italienischen Nationalität, ein

Italo-Romane gleich dem Dante selbst. Anstatt des wesenlosen Schematismus der letzten Byzantiner giebt Giotto eine aus dem Innern seiner Figuren geborene Action, den Ausdruck des Eigenlebens der Figuren, durch eine charakteristische Formengebung bedingt. Er macht das real menschliche Sein und Thun zum Maasse des Unendlichen. Seine dem höchsten Inhalt zustrebende Allegorie hat fast stets den Boden des Realen unter sich. Einzelne Züge des Genius von Giotto mögen auf die transmontane Kunst hinweisen, z. B. der Hang zum Phantastischen, welcher bei seinen Nachfolgern erst zum vollen Durchbruche kam; — dem Wesen nach ist Giotto weder Gothe noch Germane, sondern Italiener.

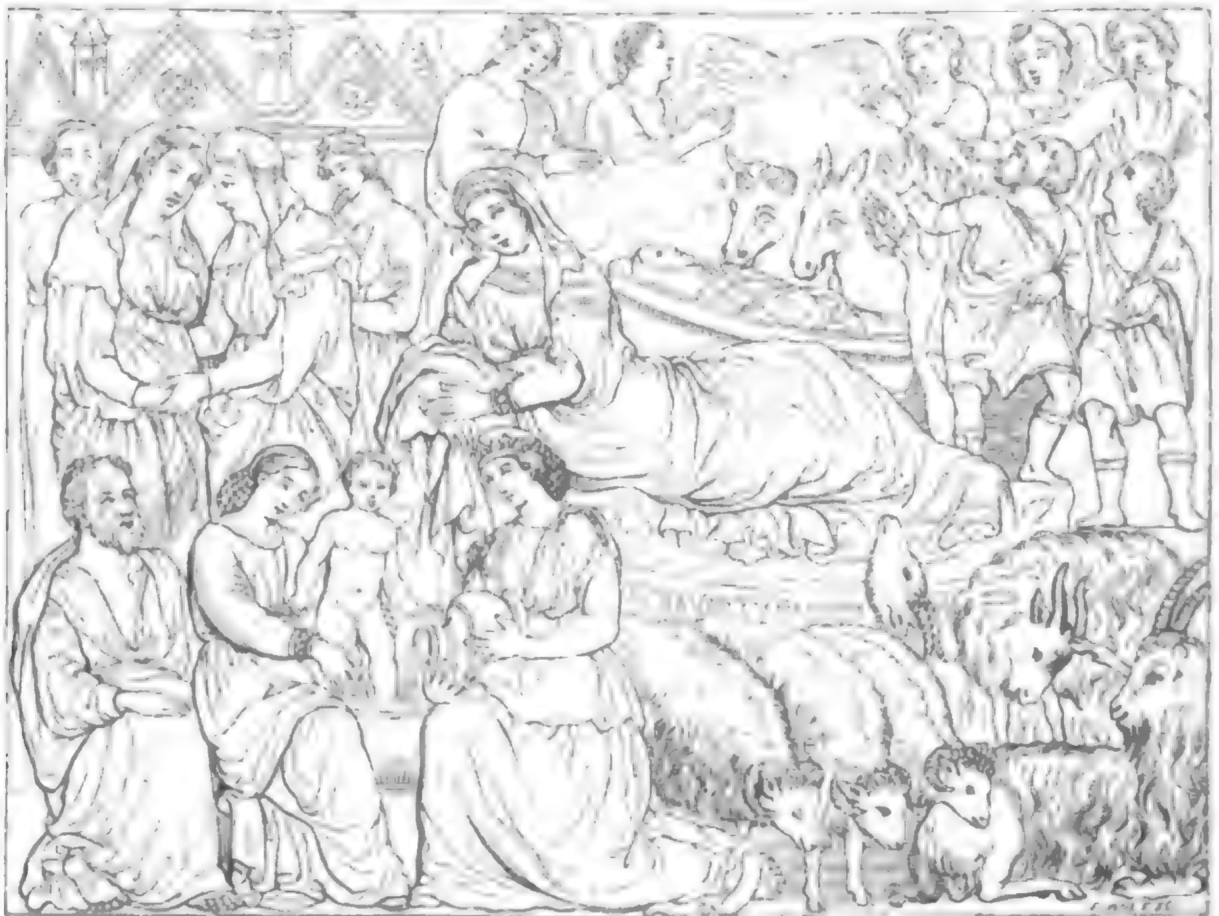


Fig. 21. Nic. Pisanos Relief an der Kanzel des Doms von Siena.

Christlich gleich dem Dante, welcher das christlichste Gedicht mit profanen Mitteln schuf, ist Giotto vor allen Dingen kein kanonischer Maler, sondern ein solcher, welcher mit der Profandarstellung dem christlich Uebersinnlichen nahe zu kommen suchte. Sein Pathos erscheint oft übertrieben; dagegen kann Giotto eine gewaltige Wirkung ausüben, wenn er sich innerhalb gemessener Grenzen hält. Er gelangt, der Deutlichkeit des Darzustellenden wegen, nicht selten zu wirklich genrehaften Scenen. Vielleicht nur der Besteller wegen kommen noch byzantinische Reminiscenzen zur Erscheinung; stets aber ist dies Element auf die Personen der seligen Regionen beschränkt.

Die menschliche Gestalt, besonders die Köpfe in Giottos Gemälden

können durgehends auf Formenschönheit und Anmuth nur geringen Anspruch erheben. Giotto hatte Affecte darzustellen: Deutlichkeit und sichere Wirkung stehen bei ihm in erster Linie. Die Köpfe sind massig, das Kinn

Fig. 22. Charakterköpfe aus Giottos Gemalden in der Cap. dell' Arena.

meist stark entwickelt, die Nase öfter kurz oder gestutzt, als frei und fein verlaufend und die Stirnpartie mit den schmalgeschnittenen Augen erscheint stets mehr gedrückt, als lichtvoll und freischauend. (Vergl. Fig. 22.) Doch

ist dieser Typus wohl derb, aber keineswegs abstossend. Entschiedenheit, sowie Leidenschaftsfähigkeit wird einem Giottoschen Kopfe selten abzusprechen sein.

Giotto zeigt stets eine grossartige Auffassung und fein empfundene bezeichnende Züge. Er haucht Allem, was unter seine Hand kommt, Leben und Thatfähigkeit ein. Abgesehen von seinen byzantinischen Reminiscenzen, welche jedoch oft zur Verstärkung des Ausdruckes der in seinem eigenen Styl gehaltenen Figuren dienen, gestaltete er in der Darstellungsweise Alles neu, und es ist kein in seiner Zeit cultivirtes Gebiet der Kunst, auf welchem er nicht die Spur des Neubildners hinterlassen hätte.

Er selbst malte in Florenz, in Padua, Assisi, Rom und Neapel; die Hauptwerke seiner Schüler, der Giottesken, finden sich in diesen Städten, so wie in Pisa, Pistoja, Prato, Arezzo. Die Wirkung Giottos erstreckte sich auf ganz Italien und kein Maler dieses Landes kann sich rühmen, eine allgemeinere Geltung seines Styls, eine durchgreifendere Wirkung durch seine Werke und diejenigen seiner Schüler errungen zu haben.

Mit universaler Begabung umfasste dieser Genius nicht allein das Gebiet des Malers, sondern trat als geschickter Bildhauer, namentlich im Relief auf und zeigte sich als einen Baumeister ersten Ranges, wie sein wundervoller Glockenthurm (Campanile) von S. Maria del Fiore in Florenz, so wie der von Giotto längere Zeit geleitete Bau des Domes selbst, besonders die von diesem Meister entworfene aber nicht vollendete Façade, bezeugen. (1334.)

Die Zeitfolge der Gemälde Giottos, meist in Fresken bestehend, lässt sich nicht klar darlegen. Der Genius dieses Meisters scheint sich nicht lange durch den Styl seines Lehrers Cimabue haben fesseln lassen, sondern gewappnet in seiner ganzen Eigenthümlichkeit hervorgetreten zu sein. Nach der ebenso kühnen, als harmonischen Gewandung zu urtheilen sind mehrere Bilder, auf denen sich byzantinische Elemente zeigen, keineswegs die frühesten Productionen Giottos.

Wir nennen zuerst ein auf Holz in Tempera gemaltes Tafelbild, in S. Croce zu Florenz befindlich. Die Jungfrau, umgeben von vier anbetenden Engeln wird von Christo (im Himmel) gekrönt. Christus, von stiller Würde, fast ehrerbietig das Haupt senkend, drückt mit beiden Händen sanft die Krone auf den Scheitel seiner Mutter. Ihr Blick ist ernst; um den Mund schwebt ein wehmüthig freudiger Zug. Ein prachtvoller Nimbus stralt um ihr Haupt. Ihre Hände sind demüthig übereinander geschlagen. Die Köpfe der Engel besitzen den Ausdruck begeisterter, andächtiger Freude. Der Typus dieser Engelsköpfe wiederholt sich oft bei andern Gemälden des Meisters.

Bedeutsamer erscheinen die Scenen aus dem Leben des St. Franciscus, ursprünglich dreizehn an der Zahl, eben so vielen Scenen aus der Geschichte Christi gegenüber gestellt. Es mögen hier einige dieser Tafel-

bilder genannt werden. Zuerst die Verklärung Christi. Der Heiland mit erhobenen Händen — etwas zu niedrig, um das Schweben deutlich zu machen — neben ihm, geheimnissvoll in ihre Mäntel gehüllt, Moses und Elias. Die Jünger am Fusse des Berges sinken vor dem Glanze des Erlösers geblendet zurück; nur Petrus wagt es, das Geheimniss ins Auge zu fassen. Namentlich die Jünger sind frei, ja kühn gezeichnet. Die Jünger des heil. Franciscus, welche von Entsetzen zur Erde sinken, oder flehend die Hände nach dem Heiligen ausstrecken, während dieser auf einem feurigen Wagen gen Himmel fährt, machen das Gegenbild. Auch hier ist die Hauptperson, besonders der, ohne Rosse, durch eigene Kraft sich bewegende Wagen, das Schwächste des Bildes. Einen tiefen Eindruck macht das Bild „St. Franciscus empfängt die Wundenmale Christi.“ In einer mit einigen Bäumen und Clausen versehenen kahlen Berglandschaft kniet der Heilige und erblickt den mit Seraphsflügeln dargestellten Heiland, welcher mit ausgebreiteten Armen, in der Stellung des Gekreuzigten herabschwebt, um St. Franz zu stigmatisiren. Von den Wundenmalen Christi gehen Stralen aus, welche die entsprechenden Körperstellen des Heiligen berühren. Haltung und Gesichtsausdruck des Letzteren zeigen die Schauer der Ueberraschung und der Erhebung über alles Irdische.

Diesen Tafelgemälden schliessen sich die berühmten Frescen in der Unterkirche zu Assisi an. Hier stellte Giotto in den Dreieckfeldern des mächtigen Kreuzgewölbes über dem Grabe des Heiligen die drei Gelübde der Bettelorden, Armuth, Keuschheit und Gehorsam dar. Um darzulegen, was durch die getreue Erfüllung dieser Gelübde errungen werde, ward die Verklärung des heil. Franciscus gemalt.

Von allen Dingen zeigte Giotto einen feinen Sinn für die Benutzung des ihm zu Gebote stehenden Raumes. Er füllt den Schauplatz, welchem selbst keine malerische Wirkung verliehen wird, mit reichem Leben. Giottos Malerei und die Bauformen greifen völlig in einander. Die Verzierung der Gewölberippen, die Abgrenzungen der Deckenräume durch Ornamente, oder die Ausfüllung der Ecken und Zwickel durch genau für dieselben berechnete Figuren schliesst sich unzertrennlich an das Architektonische an.

Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde dem Maler von den Franciscanern nicht allein der Stoff seiner Bilder, sondern auch die dem Charakter des Ordens am meisten entsprechende Auffassung angegeben. Die Armuth wird durch die Vermälung des heil. Franciscus mit der allegorischen Figur dieser Tugend ganz in der Weise dargestellt, wie Dante im elften Gesange des Paradiso es beschreibt. Eine magere weibliche Figur, in Lumpen gehüllt, zwischen Dornen daherschreitend und den Nimbus von Dornen umgeben, reicht dem jugendlichen Franciscus die Hand dar, um den Vermälungsring zu empfangen. Christus vollzieht die mystische Copulation. Rechts und links sind Heilige, Jungfrauen und Engel, während ganz im Vordergrunde reales Leben herrscht: ein junges Mädchen, von einem Engel geleitet, leert ihre Börse, um einen Bettler glück-

lich zu machen und selbst arm zu werden; der Geiz und die Weltlust erscheinen in den Figuren eines jungen Paares. Zwei Knaben verspotten die Armuth — der eine wirft sie mit Steinen. Oben tragen Engel das Kleid, welches St. Franz dem Bettler gab, sammt der Ordenskirche gen Himmel.

Die „Keuschheit“ ist durch ein Castell mit gewappneten Schildwachen dargestellt. Vor demselben erscheinen gepanzerte Männer, schildbewehrt, welche eine Geissel zur Selbstcasteiung anstatt des Schwertes führen. Engel baden den der Keuschheit Geweihten. Mit Kreuz, Rauchfass und Geissel werden die Figuren der Weltlust, der Sinnenliebe, der thierischen Begier — ein Schwein mit Flügeln — sammt dem Tode zur Hölle getrieben und die entgegengesetzten Tugenden herbeigerufen. Engel in Gewändern, welche straff, fast ohne Falte, erscheinen, um die Schnelligkeit ihrer Bewegung anzudeuten, bringen dem Brustbilde des Heiligen Krone und Kelch.

Der „Gehorsam“ zeigt eine Tempelhalle, in welcher vor einem thronenden Engel ein Mönch kniet, welchem ein hölzernes Joch auf den Nacken gelegt wird. Neben dem Engel sitzt die Klugheit mit einem Doppelkopfe, einen Spiegel und Griffel in der Hand. Die Demuth wacht mit dem Schwerte, dass der Selbstwille, in der Gestalt eines Centauren mit Wolfsklauen dargestellt, nicht herannahe. Symmetrisch geordnete Engelgruppen schliessen das Bild ab. Oben auf dem Tabernakel fährt der gehorsame Knecht Gottes, von Engeln begleitet, gen Himmel. (Vergl. Fig. 23.)

Die Apotheose des Heiligen ist viel einfacher gedacht, als diese Bilder von den Ordensgelübden. St. Franciscus, von posaunenden, freudig bewegten Engeln, mit jungfräulicher Bildung, umgeben, sitzt auf einem funkelnden Throne, in der einen Hand ein Kreuz, in der andern das Buch mit seinen Ordensregeln haltend. Seine Kleidung schimmert; er ist von einer Glorie umgeben. Oben hängt die Siegesfahne mit dem Gekreuzigten.

Freier bewegt sich Giotto in den Compositionen, wo er in eine unmittelbarere Verbindung zum Leben treten konnte. Die „Predigt des heil. Franz vor seinen Schülern“ bildet eine edle, durchgeistigte Scene. Die Worte des Lehrers bewirken die reichste Abstufung des charakteristischen Ausdruckes bei den Schülern. „St. Franciscus erweckt einen Fürsten zum Leben“ — hier ist eine Anzahl ganz vorzüglich ausdrucksvoller Köpfe. Die Tischgenossenschaft ist aufgesprungen und drängt sich um den Sterbenden. Bis zu satirischer Schärfe gelangt Giotto in der durch St. Franz bewirkten Belebung eines von den Aerzten aufgegebenen Kranken. Der eine Arzt scheint seine Ohnmacht und Einfältigkeit einzusehen; der Andere, mit dem hohen Doctorhute auf dem Kopfe, geht mit tiefgelehrter Miene ab — er hat die Sache längst kommen sehen. Einfach componirt, aber eindrucksvoll erscheint St. Franz, welcher eben auf seinem Esel angezogen kam, im Gebete auf dem Berge Vernia. Hier ist die Figur eines Bauern, welcher sich flach niederlegt, um aus dem Bächlein zu trinken, als höchst ausdrucksvoll berühmt worden. Die Engel und

Cherubim in den Zwickeln der Oberkirche sind zu erwähnen; besonders ein Cherub mit dem Scepter, eine prachtvoll gezeichnete, nackte Jünglingsgestalt. Wie mächtig gestaltend Giottos Phantasie auf allen Feldern sich

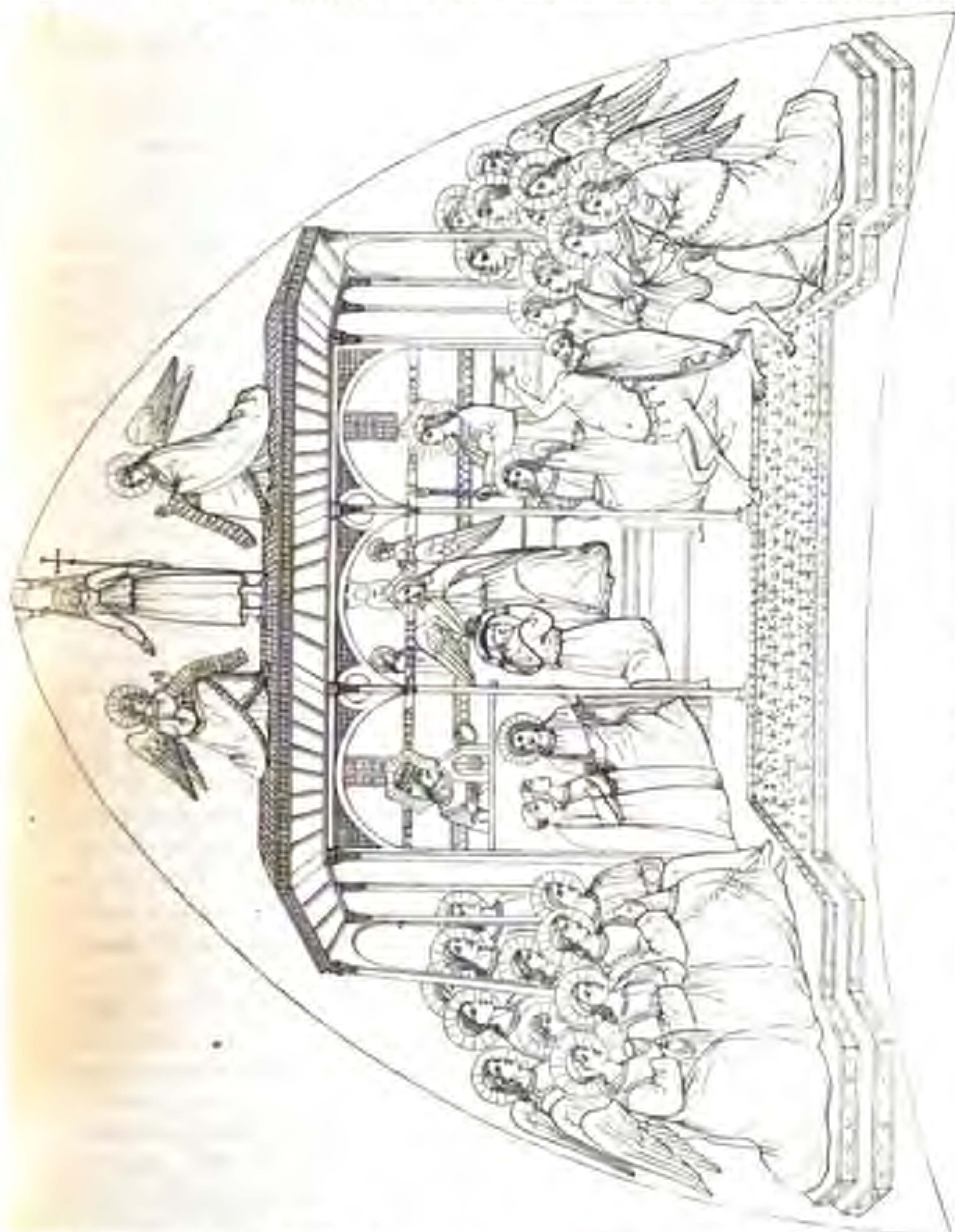


Fig. 23. Der Gehorsam, Freskobild Giottos in Assisi.

erwies, bezeugen die Teufel von Arezzo, welche St. Franz aus dieser Stadt vertrieb: affenähnliche Wesen mit Vogelkrallen an den Beinen und mit Fledermausflügeln — zugleich widerlich, komisch und boshaft aussehend.

Ein Hauptwerk Giottos bilden die Fresken in der Kirche S. Madonna dell'Arena zu Padua — sie stellen das Leben der Jungfrau und Christi in einer Folge von 38 Bildern dar. Diese Gemälde bieten eine Fülle bedeutsamer Züge dar und sind von nachdrücklicher Wirkung des realistischen Elementes. An Gedankenblitzen sind diese Schilderungen

Fig. 24. Die Priesterweihe, nach einem Gemälde in der Incoronata zu Neapel.

so reich, dass sie eine Fundgrube für Giottos Nachfolger wurden. — Manches hat der Meister zum ersten Mal so dargestellt, wie es mit geringen Abänderungen später immer wieder erscheint: er hat der Begebenheit sein Merkzeichen aufgedrückt, wie unfertig man viele Einzelnheiten bei ihm auch finden mag.

Nachdem wir noch seine herrlichen, höchst original gefassten allegorischen Figuren — Stärke, Mässigkeit, Untreue, Gerechtigkeit, Klug-

heit, Unbeständigkeit in der Arena-Capelle erwähnt haben, wenden wir uns zu dem Weltgericht über dem Portal der Capelle (Scrovegni). Die Raumbenutzung, die ganze Anordnung ist meisterhaft — das Ganze ist jedoch mehr auf die Massenwirkung der Gruppen, als auf den Eindruck durch Einzelfiguren berechnet. So fehlen hier die schlagenden, significanten Züge, durch welche Giotto seinen Schöpfungen ein eigenthümliches Leben zu verleihen weiss.

In Rom befindet sich das berühmte, nach Giottos Zeichnung gefertigte Mosaik, die Navicella genannt, an der Innenseite der Façade von St. Peter. Auf bewegtem Meer erscheint eine reich geschmückte Barke mit den Aposteln. Die Stürme, als böse Dämonen gedacht, blasen von beiden Seiten; die Apostel zeigen eine Stufenfolge von Empfindungen der Angst, des Entsetzens. Oben sind die Halbfiguren der Propheten, welche vorzugsweise von Christo und seiner Kirche (dem Schifflein — Navicella) weissagten und zur Rechten geht Christus auf dem Meere. Petrus eilt ihm entgegen und wird vor dem Untergange gerettet. In tiefster Seelenruhe zeigt sich ein angelnder Fischerknabe im Vordergrunde. Ein Frescofragment von Giotto „Papst Bonifacius VIII. verkündigt die Jubiläums-Jndulgenz für das Jahr 1300“ hat geringen Werth.

Neapel besitzt im Kreuzgewölbe der kleinen Kirche dell' Incoronata eine bedeutende früher Giotto zugeschriebene Leistung. Es sind dies die sieben Sacramente. Die Urheberschaft Giottos ist zwar widerlegt, und Manches ist für diesen Feuergeist zu kalt, förmlich; hingegen sind in mehreren Darstellungen Besonderheiten, wie sie in solcher Einfachheit und Kraft selten gefunden werden*). Wir erwähnen der „Beichte„; ein Weib kniet und bekennt; der Priester wendet sich im stillen Schauder halb weg, während verhüllte Büssende mit Geisseln gesenkten Hauptes von dannen ziehen. In der „Priesterweihe“ erkennt man bei den Singenden mit grösster Sicherheit die Stimmlage — einige Köpfe sind hier unübertrefflich charakterisirt. (Vergl. Fig. 24.)

Ein besonderes Verdienst erwarb sich Giotto durch die Veredelung der Darstellung der Kreuzigung. Der Heiland war zu einem wahren Schreckbilde geworden — Giotto verlieh ihm die Formen eines schönen, jugendlichen Mannes. Anstatt der Zuckungen eines Gemarterten stellte er die im Tode sanft erlöschenden Schmerzen dar und gab dem edlen, geneigten Haupte den Ausdruck der Verklärung, der besiegenden Gewissheit des errungenen Sieges.

Es ist unmöglich auf einzelne Werke Giottos näher einzugehen, — soviel geht aus dem Dargestellten hervor, dass der Einfluss des Meisters auf die Malerei ein ungeheurer war. Was das Fresco betraf, so hatte Giotto demselben für die cyklische Monumentalmalerei auf immer seine Bedeutung gesichert.

*) Diese sowie andere Abweichungen von den vormals in Geltung gewesenen Angaben, namentlich in den Zeitbestimmungen, fussen auf den umfassenden und eingehenden Untersuchungen von Schnaase und von Crowe und Cavalcaselle (History of painting in Italy etc. London 1865.).

DRITTES CAPITEL.

Die Schüler und Nachfolger Giottos.

Vergleichung des Meisters und seiner Epigonen. — Taddeo Gaddi. — Sein Sinn für Formenschönheit. — Agnolo Gaddi. — Giottino. — Hervordrängen des Elements der Empfindung. — Seine Legende von S. Silvestro. — Giovanni da Melano. — Vermittlung zwischen giotteskem und sienesischem Styl. — Andrea Pisano, als Meister Orcagnas. — Orcagna. — Der Campo Santo in Pisa. — Der Triumph des Todes. — Das Weltgericht. — Die Hölle. — Spinello von Arezzo. — Sein Profan-Historienbild. — Francesco da Volterra. — Die Geschichte Hiobs. — Antonio Veneziano. — Vervollkommnete Technik der Freskomalerei. — Gherardo Starnina.

Bereits die nächsten Schüler Giottos sind nicht im Stande, genau die Richtung des Meisters inne zu halten. Die Schaffenskraft der Schüler scheint nicht so neuartige Motive, keine so schnellkräftige Willensbewegung, wie solche dem Meister eigen war, zu besitzen. Die harmonische Durchbildung der Form ward zum Augenmerk genommen; die Handlung, die Markirung des Charakteristischen wich vor der mächtiger sich geltend machenden Empfindung zurück — das Dramatische schwächte sich in den Giottesken ab und das Lyrische trat hervor — oder aber die Allegorie oder die ins Ungemessene greifende Symbolik überwucherte den realistischen Kern der Darstellungen.

Als erster Schüler Giottos ist *Taddeo Gaddi*, Sohn Gaddos, zu nennen (1300 geb., malte bis 1366). Es war der Liebling und Pathe Giottos. Taddeo wusste sehr wohl im Geiste seines Meisters zu malen, verstand sich namentlich auf freie kraftvolle Behandlung der Draperie. Sein Element aber ist nicht die Kraftentfaltung — er findet sich in Scenen, wo ein ruhiges Gemüthsleben sich kundgiebt, besser zurecht.

In der Capelle Baroncelli, oder Giugni in S. Croce zu Florenz sind Darstellungen aus dem Leben der h. Jungfrau von Taddeos Hand. Wo ihn die Composition seines Meisters belebt, erscheint Taddeo feurig, höchst energisch, so wie bei dem „zurückgewiesenen Opfer Joachims", des Vaters der Mutter Maria, welcher Gegenstand wesentlich nach Giotto gearbeitet ist. Seine eigene Phantasie bewegte sich in ruhigeren Regionen. Taddeo ist im Stande, eine reizende Anmuth in den Frauengestalten darzulegen, wie dies in den drei Begleiterinnen der h. Anna der Fall ist, welche dem, sein Opfer heimtragenden, St. Joachim vor dem Stadtthor begegnet. Der Sinn für Formenschönheit ist ebenfalls in der Darstellung der Jungfrau im Tempel bekundet. Joachim, Anna und die Jungfrau

sammt einem Kinde steigen die Tempeltreppe hinan. Oben zeigt sich der Hohepriester mit seinem geistlichen Gefolge und mit Zuschauern. An jeder Seite des Vordergrundes knieen Gruppen, — rechts zwei bezaubernd anmuthige Frauengestalten und ein Mann mit den Zügen Gaddo Gaddis. Taddeo malte manche Tafelbilder für Altäre, ohne wesentlich neue Auffassung zu zeigen. Das Berliner Museum besitzt von diesem Meister ein kleines Triptychon, welchem das in der Abbildung (nach Schnaase) gegebene Bruchstück entnommen ist (Vergl. Fig. 25). In den

Fig. 25. Bruchstück eines Gemäldes von T. Gaddi im Berliner Museum.

Arbeiten von Taddeos Sohne, *Agnolo Gaddi*, sinkt der lyrische Hauch, die ruhige Poesie Taddeos, zur schlichten Prosa herab. Die Allegorie wird zu einem langweiligen Rechenexempel. Die Geschichte des heiligen Kreuzes z. B. wird vom Baume der Erkenntniss im Paradiese an durch eine ganze Reihe von Phasen geführt, bis die Kaiserin Helena den Kreuzesstamm wieder auffindet.

Giottino, eigentlich *Tommaso di Stefano* (1324 — 1356) kann wesentlich nur den Ruhm eines guten Nachahmers von Giottos Darstellungsweise beanspruchen. Der Vater Giottinos, *Stefano Fiorentino*,

ein unmittelbarer Schüler Giottos, ist deshalb merkwürdig, weil die Naturwahrheit in seinen Gemälden die Aufmerksamkeit der Giottesken erregte. Stefano ward „scimia della natura", der Affe der Natur genannt. In diesem keineswegs schmeichelhaften Titel liegt ein Beweis dafür: dass die Giottesken das schlechthin Naturalistische, die sinnliche Illusion, als unwürdig ihrer Darstellungsweise gegenüber betrachteten.

Giottino besass nicht die ureigene Kraft Giottos; aber er zeigte sich durchdrungen von dem Geiste seines Meisters, als er die Auferstehung des Cavaliere de'Bardi in der Cappella S. Silvestro in S. Croce zu Florenz malte. In eine Felsenschlucht schweben Engel mit Posaunen nieder; oben erscheint Christus und der im Grabe ruhende Rittersmann erhebt sich, als er die Stimme des Sohnes Gottes hört, und kniet betend, in vollem Waffenschmucke, neben seiner Gruft. Die Zeichnung ist naturgerechter als bei Giotto, der Ausdruck aber weicher, — das Ganze mehr nach der Seite der Empfindung als der Action gewandt.

In derselben Capelle befindet sich die Geschichte Constantins des Grossen. Der Kaiser, welcher am Aussatze gelitten haben soll, lässt auf den Rath der Heidenpriester dreitausend Knaben zusammenbringen, um aus ihrem Blut ein heilendes Bad bereiten zu lassen. Der Kaiser wendet sich schaudernd ab. In der Nacht erscheinen ihm St. Peter und St. Paul und verkündigen ihm, dass sein Abscheu vor dem Vergiessen unschuldigen Blutes ihm die Gnade Christi erworben habe. Die Apostel weisen ihn an den Bischof Sylvester von Rom, welcher ihm durch ein Bad — die Taufe nämlich — Genesung verschaffen werde. Sylvester sieht den Kaiser, bekehrt denselben und verrichtet, im Wetteifer mit dem Juden Zambri vor dem Kaiser Wunder und überwindet durch die Kraft seines Wortes den Drachen, welcher täglich drei hundert Personen tödtete u. s. w. Das Alles ist ausdrucksvoll, deutlich erzählt, aber zugleich auf ein Maass von Nüchternheit und Kälte herabgebracht, zu welchem Giotto nie heruntersank. Dagegen ist die Gewandung nicht allein der Stellung und Bewegung angemessen, sondern strebt nach einer Harmonie im Flusse, welche an Niccolo Pisanos Reliefs erinnert. Giottino ist eben weicher, als Giotto — er hat bereits mit Entschiedenheit den Anfang gemacht, den Styl Giottos zum Unkräftigen hinüber zu führen.

Ein anderer namhafter Schüler Giottos ist *Giovanni Jacobi*, von Mailand, gewöhnlich *da Melano* (Mediolanensis) genannt. Taddeo Gaddi schätzte diesen seinen Kunstgenossen so hoch, dass er auf dem Sterbebett demselben seinen Sohn Agnolo zur Ausbildung übergab. Melano zeichnete mit Einsicht in die Gliederung des Körpers und besass auch Leben in der Gewandung; aber bei ihm fehlen oft Motive für die Bewegung der Draperie. Seine Figuren sind sehr ruhig gehalten. Der Impuls der geistigen Kraft Giottos wirkt immer schwächer. Eine nach anmuthiger Erscheinung strebende Milde, ein Gefühl der Innigkeit, das in den vereinzelt auftretenden Figuren auf eine blosse Stimmung herabsinkt,

mahnt, trotz der verschiedenen Formgebung, an die Byzantiner und ihre sienesischen Epigonen.

Die grossen Werke, welche Giovanni da Melano in Verbindung mit Taddeo Gaddi im Spirito Santo zu Arezzo ausführte, sind untergegangen. Sie sollen die ausdrucksvolle Zeichnung der Giottoschen Schule mit dem feinen, innigen Gefühle der Sienesen verschmolzen zur Anschauung gebracht haben. Dieser Charakter zeigt sich indess auf einem Altarbilde, das die städtische Galerie zu Prato bewahrt. Die Jungfrau thront zwischen vier Heiligen, während oben in Medaillons die Bilder von Propheten und unten die Verkündigung, St. Bernhard vor der Jungfrau, das Martyrium der heil. Katharina, des h. Bartholomäus und Barnabas angebracht sind. Die Basis des Bildes zeigt in besonderen Abtheilungen die Geburt Christi, die Anbetung der Hirten, die Darstellung im Tempel, Christus in der Verklärung, den Judaskuss und den Marterweg. Die Augen der Jungfrau, welche tief gesenkt sind, das Süsse und Holdselige des Ausdrucks deuten auf Siena hin. Die Marterscenen, sowie die Darstellungen aus dem Leben Christi sind kräftig bewegt; viele Figuren sind voll Anmuth, ohne thatlos zu sein und die Draperie ist in grosser und freier Weise behandelt. Die scharf bezeichnenden, genrehaften Züge, das bedeutsame Detail der Handlung, die neu geschaffenen Figuren, welche bei Giotto fast nirgend fehlen, vermisst man bei Melano. Eine Pietà dieses Meisters, in der Florentiner Galerie, mit der Jahreszahl 1365 bezeichnet, ist weich, sehnsuchtsvoll gehalten. Der Künstler bestrebte sich, das Frauenhafte und Männliche in seinen Figuren zu durchbildeter Erscheinung zu bringen. Seine Mannsköpfe scheinen oft geradezu Portraits zu sein. Die Hände der Männer und Frauen sind auffallend contrastirend gezeichnet. Dazu kommt, als ein Zeichen, dass der giotteske Styl von seiner Monumentalhöhe herabsteige, um sich mehr der Erscheinung des Lebens zuzuwenden, ein Streben nach warmer, saftvoller Farbengebung, welche in den Gewändern Breite und Harmonie entfaltet, um anstatt des bunten Flitters der Byzantiner durch edlere Mittel das Auge zu fesseln.

Die Scenen aus dem Leben der heil. Jungfrau in der Capella Rinuccini in S. Croce zu Florenz, von Vasari dem Taddeo Gaddi zugeschrieben, neuerdings entschieden für Giovanni da Melano in Anspruch genommen, weisen keine neuen Züge auf, ausser einer grossen Hinneigung zu sinnlicher Wahrheit der Erscheinung. Den sienesischen Typus der Madonna zeigt ein Fresco, welches in dem Kloster Carmine zu Florenz aufgefunden wurde. Die Jungfrau mit dem Kinde ist thronend dargestellt. Ihr zur Rechten kniet ein geharnischter Mann, neben welchem sich dessen Schutzheilige, St. Jacobus und St. Antonius, zeigen. Auf der andern Seite ist eine Nonne mit dem Evangelisten St. Johannes und einer Märtyrin abgebildet. Dies Gemälde, welches auf Giovanni da Melano hinweist, hat neben seiner Stimmung ein bedeutungsvolles Streben nach Naturwahrheit. In der That kann Melano als der Künstler gelten, welcher das

Bindeglied zwischen giotteskem und sienesischem Styl bildet und zugleich auf den Charakter der spätern umbrischen Schule hindeutet.

Ohne die weniger bedeutenden Maler, wie *Puccio Capanna, Guglielmo di Forli, Ottavio* und *Pace di Faenza* hier weiter zu berühren, wenden wir uns zu dem Meister, in dessen Werken wir mehrere der grossen Eigenschaften Giottos wiederfinden. Es war die Sculptur, durch welche die giotteske Darstellungsweise, welche in der Malerei eine Abschwächung erlitt, aufgenommen wurde, um wieder mit neuer Kraft in der Malerei zu erstehen. Der Sohn Niccolo Pisanos, Giovanni, trägt in seinen, ein umfassendes drastisches Element entfaltenden, Reliefs viel mehr den Charakter Dantescher Anschauung, als die Reminiscenz an die Antike zur Schau. Giotto, welcher am Campanile des florentiner Domes selbst eine Reihe von Reliefs ausführte, ging in der Freiheit und Kraft der Darstellung, von der

Fig. 26. Nach einem Relief des Andrea Pisano.

Natur der Malerei begünstigt, weit über Giovanni Pisano hinaus; dagegen kam Andrea Pisano, der Sohn des Ugo Nini, dem Wesen des giottesken Styls so nahe, als dies bei den engeren Grenzen der Sculptur möglich war. Andrea besitzt den ganzen Ernst Giottos, sein directes Losgehen auf den Kern der darzustellenden Gegenstände, sein Streben auf Erzielung eines innerlich wahren, aus dem Charakter quellenden Ausdrucks. Auch Andrea setzt die Rücksichten auf das Conventionelle aus den Augen, wenn es sich um die Anordnung seiner Gruppen handelt.

Bei Andrea Pisano findet sich ein Schönheitsgefühl, das Giotto nicht besass. Die Formen der Engel, der Frauengestalten und Jünglinge zeigen vollendete Harmonie, hohe Anmuth und Lieblichkeit; die Draperie, in ihrer Bewegung die Körperformen zu Gefühl bringend, ist gross und edel geordnet. Es wäre ungerechtfertigt, wollte man in diesen schönen Formen die Nachahmung der Antike finden, obgleich die Erinnerung an

die Letztere oft nahe liegt. Andreas Figuren besitzen nichts von Begriffsreflexen; es zeigt sich bei ihnen eine Unmittelbarkeit des Seins und Handelns, welches der Antike nicht innewohnt. Die Form ist bei ihm nichts Aeusserliches, aus welchem der Schluss auf die Bedeutung einer Figur gezogen wird; sondern die Beseelung der Figur erheischt die Aeusserlichkeit, wie sie gegeben ist, als naturgemässen Ausdruck. (Vergl. Fig. 26.)

Aus Andrea Pisanos Schule ging *Andrea di Cione,* der Sohn eines tüchtigen Goldschmieds und Erzbildners hervor. Andrea Cione (1329—1389) ist unter dem Namen *Orcagna,* eine Corruption von Arcagnolo, als der Grösste der Giottesken berühmt geworden. Orcagna war zuerst Metallbildner, später Bildhauer und Baumeister und trat dann erst als Maler auf, ein Bildungsgang, welchen man aus vielen Einzelheiten seiner Gemälde herausfühlen kann.

Andrea Orcagnas Ruhm knüpft sich vornehmlich an den Campo Santo, den Friedhof, von Pisa. Bereits im Jahre 1299 beschlossen die Pisaner, ihren Campo Santo durch die Kunst zu verherrlichen. Der Friedhof ist gegen 400 Fuss lang und 118 Fuss breit und wird von einer hohen Mauer umzogen, an deren innerer Seite eine offene, breite Halle mit Bögen sich öffnet. Die östliche Schmalseite hat eine grössere Capelle; zwei kleinere Capellen befinden sich nördlich, und die Südseite ist mit zwei Eingängen versehen. Um dem Friedhofe eine besondere Weihe im Sinne jener Zeit zu geben, war derselbe mit einer starken Schicht Erde bedeckt worden, die von den heiligen Orten Palästinas mit grossem Kostenaufwand hergeschafft wurde.

In den Portalen und Bogenhallen, welche Giovanni Pisano theils neu erbaute, theils mit Zierwerk versah, besass Pisa ein herrliches, für die Zwecke monumentaler Malerei besonders berechnetes Denkmal. Vom Anfange des XIV. Jahrhunderts an begann die Ausmalung des Campo Santo. Die östliche Capelle ward von Künstlern verziert, deren Namen — Deodato, Orlandi, Vanni, Giovanni Apparecchiali, Nucci — kein kunstgeschichtliches Interesse besitzen. Diese Werke sind untergegangen.

Die ältesten der Malereien des Campo Santo findet man in der östlichen Halle. Das Leiden Christi und seine Auferstehung, sein Erscheinen vor den Jüngern sammt der Himmelfahrt sind in kraftvoller, aber roher Weise dargestellt. Ein feierlicher Ernst liegt in einigen dieser Scenen, welche einem *Buonamico Buffalmacco di Cristofano* zugeschrieben werden, — einer aus Boccaccio und Sacchetti bekannten launigen Persönlichkeit, welche, wie es scheint, sehr unberechtigter Weise den Weg in die Kunstgeschichte fand.

An der Nordwand schliessen sich die grossen Werke Andrea Orcagnas an. Das erste Gemälde wird in der Regel „il trionfo della morte“, der Triumph des Todes, genannt — eine erschütternde Darstellung der Vergänglichkeit aller irdischen Dinge. Die untere, rechte Ecke des Bildes wird von einer vornehmen Gesellschaft, Männer und Frauen, eingenommen, welche — mit glänzenden Teppichen unter den Füssen — im Schatten von

Orangenbäumen sitzen, mit Falken und Schooshündchen spielen, musiciren, oder wie die Amorinen andeuten, verliebte Gespräche führen. Unmittelbar neben dieser Gruppe liegen, neben und übereinander geschichtet, Leichname, mit den Zeichen ihrer Würden versehen. Ob König oder Königin, Papst, Cardinal, Bischof, Fürst oder Kriegsheld, vor der Macht, welche sie darnieder streckte, sind Alle gleich.

Von oben herab, sausenden Fluges kommt eine furchtbare weibliche Gestalt (la morte) mit gleichsam ehernen Gesichtszügen. Sie hält ihre Fledermausflügel wie ein stossender Habicht und schwingt in nervigter Faust eine breite Sense. Ihr Kleid scheint ein Drahtgeflecht; die Zehen haben Krallen. Ihre Sensenhiebe haben die Machthaber sicher getroffen und von der glücklichen Gesellschaft unter den Orangenbäumen wird ihr Niemand entgehen.

Die Seelen der Abgeschiedenen, wie kleine Kinder gestaltet, steigen empor und in der Luft suchen Engel oder Teufel sich der Seelen zu bemächtigen. Die Teufel sind verschieden gebildet und deuten auf die hauptsächlichsten Laster hin; die Engel und Cherubim sind zum Theil mit Kreuzstäben versehen. Die von den Teufeln gefangenen Seelen werden in den Krater eines Vulcans geschleudert. Während das Ende über die Mächtigen und Glücklichen hereinbricht, steht eine Anzahl verkrüppelter, verstümmelter Bettler und fleht die Todesgöttin vergebens an, sich ihrer zu erbarmen. Ein Felsen erhebt sich. Man sieht aus einem schmalen Thale eine vornehme Jagdgesellschaft hervorkommen, hoch zu Ross, mit Jägern, Hunden und Falken. Drei aufgedeckte Särge versperren den Weg; eine frische Leiche, eine halbverweste und ein Gerippe zeigen sich. Die eine Reiterin wird tief ergriffen; ihr Begleiter hält sich bei dem Pesthauche der Leichen die Nase zu. St. Makarius (der *Glückliche*), erscheint als uralter Greis auf Krücken und entfaltet ein Pergament — die Worte der Geschichte sind Alles, was von dem Hingeschiedenen übrig bleibt. Oben auf dem Berge erscheinen Einsiedler, eine Ziege melkend, beschaulich lesend, in die Ferne blickend und sich des Naturwaltens, durch Vögel, Eichhörnchen und Hasen ausgedrückt, erfreuend. Von ihnen nimmt, wie St. Makar beweist, der Tod nur sehr spät Notiz. (Vgl. Fig. 27.)

Die der Erde angehörenden Figuren sind voll reichen Lebens, eine Stufenleiter des Ausdrucks bildend, welche den Beleg für die eminente Phantasie des Künstlers abgiebt. Von schauerlicher Wahrheit sind die Elenden, welche die Todesfurie anflehen. Selbst die Rosse und Hunde nehmen in ihrer Art Theil an dem Vorgange und verhalten sich verschieden beim Erblicken der drei im Wege liegenden Leichen. Hier ist Alles mit realen Mitteln bewirkt und dennoch ist der Ausdruck für die abstracte Idee von des Lebens Herrlichkeit, des Lebens Elend und von der Macht, welche Alles Irdische zum Vergehen zwingt, um Raum für neue Gestaltungen zu gewinnen, ein erschöpfender. Dafür kann sich der Beschauer die Phantastik in den oberen Regionen, welche fast spielend erscheint, schon gefallen lassen. In diesem Bilde weht Giottos Lebensathem; aber die Formen-

Fig. 27. Bruchstück vom Triumph des Todes von Orcagna, im Campo Santo in Pisa.

schönheit, die feine naturwahre Charakteristik, welche hier consequent durchgeführt ist, ist bei dem Altmeister nicht zu finden. Die Motive treten bei Orcagna nicht so schroff vereinzelt auf, wie bei Giotto; die technischen Mittel haben sich bedeutend vermehrt und ein Hang zum Descriptiven gleicht die Lücken zwischen den Höhepunkten der Darstellung aus. Orcagna ist, nach dem Effecte seiner Bilder, mehr der Künstler der seelischen, als der geistigen Bewegung. Er besitzt unendlich mehr Empfindung, als Giotto, und erscheint geistig nicht so markig, wie dieser, weil er sein Pathos mit Rücksicht auf den Gesammteindruck mässigt. Dies kann zur Lösung des scheinbaren Widerspruchs führen, wie Orcagna ein echter Giotteske sein und doch einen grossen Schritt thun konnte, um sich den Sienesen zu nähern, welche den Ausdruck einer seelischen Situation zum Zielpunkte ihrer Darstellung gewählt hatten.

Das zweite grosse Gemälde ist das „Weltgericht.“ Hier findet man in Orcagna den ganzen, nur in der Form veredelten Giotto wieder. Das Gemälde ist fast byzantinisch symmetrisch componirt. Oben erscheint Christus als König, die Verdammten wegweisend; neben ihm sitzt, in Wehmuth versenkt, die Mutter Gottes. Jede der Figuren hat eine mandelförmige Glorie und oben aus der Mandorla flammt, wie von Blitzstralen gebildet, der Nimbus. Engel tragen die Marterwerkzeuge Christi, Erzväter, Propheten und Apostel sitzen zur Rechten und Linken des Paars, — fast alle tiefe feierliche Bewegung zeigend. Tiefer in der Mitte steht der Erzengel, welcher die Todten ruft; zwei Engel blasen die Posaunen; ein Engel zu den Füssen des Erzengels kauert sich furchtsam zusammen und hüllt sich in sein Gewand, als fürchte er, verdammt zu werden. Weiter unten erscheinen die massenhaften Gruppen der Auferstandenen, von gepanzerten Engeln zur Linken und zur Rechten verwiesen. Im Vordergrunde steigen noch die Todten aus den Gräbern hervor. Hier ist mancher symbolisch ausgenutzte, naturalistische Zug bemerkbar. Der arme, fromme Greis, welcher verkannt sich unter den Verdammten befindet, wird von dem Engel zu den Seligen hinübergeholt; der Heuchler aber wird unsanft auf die Seite der Böcke befördert. Ein armer Jüngling, Student oder Kunstschüler, welcher sich der Seligkeit unwürdig glaubte, wird von dem wachsamen Engel ergriffen und in all seiner jugendlichen Demuth als Tugendmuster vorgestellt. Sehr bezeichnend ist der Zug, dass aus den Flammen der dicht neben den Verdammten befindlichen Hölle heraus die Gruppen der Frauen von Weiberhänden gepackt werden, damit die Verurtheilten, welche ihre Strafe völlig verdienten und nicht besser sind, als die im Inferno Befindlichen, nicht etwa noch begnadigt werden und leer ausgehen.

Die „Hölle“ ist das schwächste dieser drei grossen Gemälde. Man sieht eine vier Abtheilungen enthaltende Höhle, wo den Verdammten alle ersinnlichen Qualen angethan werden. Es werden ihnen die Zähne ausgerissen; die Teufel bereiten sie, gleich Pferden; Glieder werden abgehackt und von den Teufeln gefressen; man durchschneidet sie mit Sägen; brät

und siedet sie u. s. w. Der Fürst dieser Henkersknechte ist so riesenhaft gedacht, dass er durch drei Stockwerke seiner Hölle reicht — ein gepanzerter, brennender Riese, von Schlangen umwunden, welcher in jeder Faust, gleich einem Frosch, einen Verdammten zappeln lässt. Die Hölle soll von *Bernardo Cione*, dem Bruder Orcagnas, entworfen worden sein. Das Nackte ist übrigens sehr virtuos behandelt.

Ansehnliche Darstellungen malte Orcagna, nach Vasari, in Gemeinschaft mit Bernardo, für die Cappellone Strozzi in S. Maria Novella in Florenz. Jedes dieser Gemälde füllte eine der Hauptmauern der Capelle. Das Jüngste Gericht hatte den edlen Zug, dass der Weltenrichter in den himmlischen Regionen, halb von Wolken verhüllt, schwebte und Segen und Fluch zumass. Ueber ihm erscheinen Engel mit Posaunen und den Marterinstrumenten. Unter ihm knieen die Jungfrau und Johannes der Täufer, an der Spitze von zwei Apostelreihen. Noah, Moses, Abraham und Heilige und Märtyrer nehmen den unteren Mittelraum des Himmels ein. Die Todten stehen auf, die Seligen tanzen und jubeln; die Verdammten werden sich mit Verzweiflung, oder in starrer Resignation bewusst, dass das Paradies für sie auf immer verloren ist. Die Anordnung ist symmetrisch; die Formen sind belebt, oft von grosser Anmuth oder Kühnheit; die Verkürzungen in den Engelsfiguren, so gewagt sie oft erscheinen, sind mit sicherem Blick bemessen. Die Figuren sind in einer bis dahin ungewöhnlichen Weise rund herausgehoben; die Färbung, localer Art, ist naturwahr, leuchtend und saftvoll. Die Linearperspective macht sich entschieden geltend; die Luftperspective wird wenigstens durch die Wahl der Localtinten, insofern diese ein Hervordrängen oder Zurückweichen bedingen, angedeutet.

Das Paradies dieser Capelle hat sehr gelitten, besonders von ungeschickten Uebermalungen. Christus, in Blau gekleidet, und seine Mutter in Weiss, thronen in seliger Ruhe. Rothe, gewappnete Seraphim und blaue Cherubim gehen von dem Throne aus. Unten sind musicirende Engel, jauchzende und tanzende Heilige. Alles ist hier mit auffallender Zartheit behandelt, unbeschadet des grossartigen Ausdrucks der Ruhe.

Die Darstellung der Hölle, von den Gemälden Orcagnas vielleicht am meisten genannt, erscheint in der Anordnung ausserordentlich phantasiearm und hölzern. Der Maler hielt sich hier an die, in ihrer Gesammtheit unmöglich bildlich darstellbare Schilderung des Dante. Man sieht den Durchschnitt einer tief ins Erdinnere hinabreichenden, in verschiedene Abtheilungen geschiedene Höhle. Die schönste Partie ist diejenige, wo die Seelen, vom giftigen Hauch der bösen Geister in der Luft umhergetrieben werden.

Da das der Kunstentwickelung förderliche Wesen Orcagnas, dieses Grössten der Giottesken, im Fresco sich kund that, so dürfen seine Tafelbilder um so mehr übergangen werden, als sie zum Theil diesem Meister abgestritten werden. Es ist nur noch hinzuzufügen, dass Orcagna den

Bau von Or San Michele*) zu Florenz, von Taddeo Gaddi begonnen, vollendete, und in dem Tabernakel des Altars ein Prachtstück decorativer Bildnerei lieferte (1359). Ebenfalls leitete er den Ausbau der Façade am Dome zu Orvieto und die Anfertigung des musivischen Schmucks.

Der pisanische Campo Santo führt zu zwei anderen Epigonen Giottos, zu *Spinello von Arezzo* (Aretino) und *Francesco da Volterra.* Spinello war der Sohn eines Florentiners, Lucas, ein Schüler des bei Taddeo Gaddi gebildeten *Jacopo da Casentino.* Er besass ein, durch virtuose Handfertigkeit gestütztes, ausgiebiges Talent, erhob sich in einigen Leistungen zu grossem Charakter, verfiel jedoch aus Mangel an tieferer Empfindung und technischer Ausdauer in Oberflächlichkeit. Dem Maler mit der leicht beweglichen, sichern Hand und der stets dienstfertigen Phantasie scheint es an sittlichem Ernst gefehlt zu haben. Er war der Darstellungsweise seiner Schule völlig mächtig. Im pisanischen Campo Santo malte Spinello die Geschichten des St. Ephesus und Potitus — jetzt fast völlig verschwunden; — im Rathspalaste zu Siena, Sala di Balia, hinterliess dieser Künstler ein grosses Wandgemälde, das, seinem Inhalte nach, allein im Stande ist, Spinello für die Entwicklung der Kunst einen hohen Rang zu sichern: Papst Alexander III. reitet in Rom ein, während Kaiser Friedrich Barbarossa ihm zu Fuss den Zügel hält. Die Composition kann zwar als Ceremonienbild betrachtet werden — in Wahrheit war der Vorgang eine Ceremonie, aber eine solche von grossartigster Bedeutung. Es lag hier der welthistorische Conflict der Kirche mit der Kaisermacht zum Grunde, und die Kirche beugte die letztere nieder, als der Rothbart dem Pontifex Maximus Vasallendienst leistete. Mag die Action immerhin ruhig verlaufen und das Ganze des gewaltigen Stoffes an den Trägern desselben nicht zur Erscheinung kommen, — dennoch ist es nicht zu leugnen, dass Spinello unter der Flut von religiösen Darstellungen den Gedanken an ein wirkliches Historienbild verkörperte!

Francesco da Volterra, dessen eigentlicher Name nicht ermittelt ist, scheint derjenige von dreizehn anderen Francescos zu sein, welcher in das Malergilden-Register von Florenz als Francesco di Maëstro Giotto 1341 eingetragen wurde. Er scheint gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts im Campo Santo zu Pisa die Geschichte Hiobs gemalt zu haben und stellt sich mit diesen edlen Werken in die Reihe der ersten Giottesken. Nach der Vollendung des Algarotti-Monuments sind diese Gemälde verschwunden. Es waren sechs Abtheilungen: zuerst das Gastmahl, wo Hiob als Vater der Armen inmitten seiner Freunde erscheint, während musicirt wird und die Heerden sich im Mittelgrunde gruppiren. Dann erscheint Satan über einer idyllischen Landschaft vor dem Herrn, welcher von einer Glorie umgeben, in den Wolken thront — und unten sieht man bereits das Verderben über das Eigenthum und die Angehörigen des Knechts Gottes hereinbrechen. Vorzüglich in der Stimmung ist das Gemälde vom

*) Or = Oratorium, Bethsaal.

unglücklichen Hiob, welcher als Aussätziger unter einem, über einer Lehmmauer angebrachten Schutzdache ausserhalb der Stadt sitzt, wo ihn, den Nackten, seine von stattlichem Gefolge begleiteten Freunde aufsuchen. Die letzten Unglücksboten kommen so eben an; der Rest der Heerden wird seitwärts fortgeführt, und der Herr erscheint, und deutet mit ausgestreckter Hand an, dass er Satan für eine Zeit gewähren lassen wolle. Die Figuren, etwas lang, sind höchst edel, die Jünglinge schön, die Thiere mit genauestem Verständniss dargestellt.

Indess wir die Schilderung der Leistungen der ausgezeichnetsten Giottesken schliessen, ohne auf die Thätigkeit der beiden *Rimini Francesco Traini*, oder der drei *Bicci* näher einzugehen, muss es als eigenthümlich angemerkt werden, dass *Niccolo di Piero Cierini*, gewöhnlich *Pietro* oder *Petri* genannt, sechzig Jahre nach Giottos Tode, als getreuester Nachahmer des Altmeisters auftrat. Er ist naturalistisch descriptiver, als Giotto und mischt manches Unmotivirte ein; aber die Darstellungsweise hat er sich, wie es scheint, durch eisernen Fleiss, im Ganzen zu eigen gemacht und dabei selbst das Mangelhafte Giottos, seine Schädelbildung, die unvollkommene Körpergliederung nicht vergessen.

Was Färbung und Lichtwirkung betrifft, so muss in diesem Punkte *Antonio Veneziano* als Vertreter der zumeist vorgeschrittenen Spitze des Giottismus genannt werden. Die Nachrichten von diesem Meister, welche in den sienesischen Archiven sich finden, beginnen mit dem Jahre 1370. Er malte im Campo Santo von Pisa einen Theil der Legende vom heil. Raniero und zwar die Ankunft des Heiligen, welcher aus dem gelobten Lande zurückkehrt, auf pisanischem Boden, so wie die Wunder und den Tod St. Rainers. (Die anderen drei Bilder sind von *Andrea Fiorentino*. 1377.) Vasari erklärte die Leistungen Antonios da Venezia sehr arbiträr für die besten Werke des Campo Santo. Gewiss ist, dass Antonio einen lebendigen Vortrag, eine gute Zeichnung und Anordnung besass, sowie dass derselbe eines bedeutenden Reliefs mächtig war. Wichtiger noch sind seine Verdienste um die Technik, insofern er die Darstellungsmittel der Kunst zu vervollkommnen suchte.

Bis dahin wussten die Künstler die Verschmelzung der Farben beim Fresco nicht völlig zu beherrschen. Sie skizzirten ihre Gegenstände auf dem frischen Kalk und untermalten dieselben, um nach dem Trocknen des Mörtels den Bildern ihre Vollendung zu geben (A-secco-Malen). Antonio verschmähte jede sogenannte „trockene“ Ueberarbeitung und stellte vollständige Frischgemälde her. Er gebrauchte für die Frescoarbeit die bis dahin ungewöhnliche Lasur und erzielte eine Färbung, die sich vielleicht eben ihrer Zartheit wegen vor den zerstörenden Einflüssen der Atmosphäre nicht zu behaupten vermochte. Er untermalte, wie die Untersuchungen ergaben, mit einem leicht grünlichem Grau; setzte die Fleischtöne pastös mit rosigen Nuancen auf, lichtete mit Gelb und gab warme bräunliche Schatten, während das Licht in breiten Massen gehalten

wurde. Die Glanzlichter wurden pastös aufgesetzt. Seine Lasur ist dünn, von warmem Tone; die Tinten sind völlig vertrieben, und kein Giotteske erreichte eine ähnliche Farbenverschmelzung. Die Umrisse sind fest; das Relief bedeutend. Ausserdem finden wir hier die Textur der Stoffe wiedergegeben, was den Draperien der Frauen einen neuen Reiz verleiht. Im Ganzen erscheinen die Ueberbleibsel seiner Bilder zu leicht für das Fresco — heute indess lässt sich hierüber kein gültiges Urtheil mehr fällen.

Antonio Veneziano war es beschieden, als das Bindeglied zwischen den Giottesken und den Neumeistern des XV. Jahrhunderts zu dienen. Er war der Lehrer des *Gherardo Starnina* von Florenz (geb. 1354.), dessen Fresken aus dem Leben des St. Hieronymus in der Kirche del Carmine zu Florenz untergingen. Starnina aber ward der Meister Masolinos, welcher für den Genius des Masaccio die Bahn brach.

VIERTES CAPITEL.

Die italienischen Schulen von 1350 bis um 1450.

Der Giotteske Styl durch locale Elemente modificirt. — Die Schule von Padua. — Altichieri und Avanzi. — Die Veroneser Stefano da Zevio und Turono. — Bologna. — Mailand. — Neapel. — Venedig. — Fortdauer der musivischen Technik. — Mich. Giambono. — Die Muranesen. — Siena. — Die Nachfolger Duccios. — Simone Martini. — Lippo Memmi. — Pietro und Ambrogio di Lorenzo. — Florenz. — Verschmelzung des Giottesken und Sienesischem Styles. — Fra Giovanni da Fiesole. — Die Marchesaner und Umbrier. — Alegretto Nucci — Gentile da Fabriano.

Die Bewegung, welche Giotto der Malerei verlieh, pflanzte sich durch ganz Italien fort und war im vollen Sinne eine nationale. Wie gross auch die Verschiedenheiten des Volks-Charakters der Italiener erscheinen, Giottos Styl hatte der malenden Darstellung im Norden wie im Süden der Halbinsel den Stempel einer nationalen Einheitlichkeit aufgedrückt. An manchen Orten wirkte der machtvolle Genius selbst, an anderen traten seine Schüler auf und eroberten sich die Herrschaft. Die giotteske Strömung war zu stark, um durch den in Italien sehr scharf ausgeprägten Particularismus gebrochen werden zu können.

Die localen Elemente jedoch machten sich nach der Aufnahme des Styls Giottos bald wieder fühlbar und verliehen demselben Abänderungen,

welche zum Theil die Grundlage für eine gesonderte, charakteristische Durchbildung abgaben.

Am durchgreifendsten war der Einfluss Giottos in Padua zur Geltung gekommen. Hier hatte Giotto selbst gewirkt, und durch seine monumentalen Darstellungen den Eifer der fürstlichen Carraresen, sowie den Sinn des Volks für die Frescomalerei geweckt. Es ist kaum zu enträthseln, dass sich aus der Zeit der ersten sechzig Jahre nach der Vollendung der Fresken Giottos in der Annunziata auch keine Spur einer bemerkenswerthen Leistung paduanischer Maler erhalten hat. Jedenfalls war in Padua die Kunstthätigkeit nicht erstorben; die Productionen sind daher untergegangen, oder harren unter der Tünche, z. B. des Santo, ihrer Auferstehung.

Giusto Padovano, von Geburt ein Florentiner, ist durch ein 1367 gefertigtes Flügelbild für ein Altar vertreten. Es ist eine Krönung der Maria auf dem Mittelbilde, während das Innere der Flügel die Verkündigung, Geburt und Kreuzigung, die Aussenseite die Geschichte der Jungfrau bis zu ihrer Vermälung darstellt. Der Styl ist dem des Taddeo Gaddi ähnlich; nur ist die Schattengebung bei sehr weichen Formen kräftiger.

Ungleich wichtiger ist das Künstlerpaar *Altichieri da Zevio* und *Jacopo Avanzi,* welchen man als den Schüler Altichieris betrachten kann. Beide treten von 1376—1379 bei der Ausmalung der Cappella S. Felice (früher S. Jacopo) bei S. Antonio verbunden auf, was auch bei der Auszierung der S. Giorgio-Capelle der Fall ist. Der Entwurf dieser Werke wird dem Meister Altichieri angehören. S. Felice hat über dem Altar eine figurenreiche Kreuzigung, eine Madonna mit Heiligen und adorirenden Mitgliedern der Familie Soragna, und einen S. Cristoforo. Sodann ist in elf Bildern die Legende vom heil. Jakobus dem Aeltern dargestellt.

Die künstlerischen Dioskuren zeigen eine höchst bedeutsame Weiterführung des Giottoschen Styls. Giottos Figuren, sowie diejenigen aller seiner bisher gemusterten Nachfolger, haben die Bestimmung, durch ihre Anordnung und ihren, sei es ethischen oder pathetischen Ausdruck — der seinerseits durch ein reales Element der Erscheinung gestützt wird — die Intentionen des Künstlers darzustellen. Bei Altichieri und Avanzi erscheinen die Figuren von dem schaffenden Künstler emancipirt. Sie haben keine, ihnen zugemessenen Zwecke zu erfüllen, sondern sie sind zunächst um ihrer selbst willen da, — als berechtigte Existenzen, als Individuen, welche durchaus in eigenem Interesse bei den Vorgängen betheiligt sind, die den Stoff des Bildes liefern. Die Figuren schreiten mächtig über die Grenze hinaus, wo sie bloss Etwas bedeuten, oder Etwas ausdrücken sollen — sie sind Etwas! Die Künstler sind stark und fein genug, um das hohe Pathos, wie solches in der Kreuzigung der Fall ist, das Romantische und Abenteuerliche, sammt der Erscheinung des schlichten Alltagslebens, wie in der Legende von St. Jakobus, zu umfassen. Nur können sie ihre Massen von Naturwahrheit oft nicht mit Leichtigkeit

für den künstlerischen Zweck handhaben und erscheinen daher in der Anordnung der Gruppen, der naturwahr gefassten Landschaft unbeholfen, mangelhaft. Die kraftvolle Gesammtstimmung ihrer Scenen aber entgeht ihnen dennoch nicht. (Vergl. Fig. 28.)

Die Cappella S. Giorgione hat in einundzwanzig grossen Bildern die Jugendgeschichte Christi, die Kreuzigung, Krönung der heil. Jungfrau und die Legenden vom h. Georg, von der heiligen Lucia und Katharina.

Fig. 28. Gruppe aus der Kreuzigung in der Capelle S. Felice in Padua.

Hier ist die Gruppenbildung klarer, und das Individuelle und seine momentane Erscheinung kommt in einer wahrhaften Fülle von Gestaltungen zur Geltung. In den Köpfen zeigt sich oft grosses Schönheitsgefühl; minder in der Körperbildung. Die Färbung, bereits auf die Luftwirkung Rücksicht nehmend, ist reich und sehr lebhaft und die Künstler arbeiten stellenweise schon auf die Erreichung der Illusion des Beschauers hin. Die Thätigkeit Altichieris und Avanzis lässt sich nicht auseinander legen, somit haben Beide den hohen Ruhm, einen Weg eröffnet zu haben,

auf welchem spätere Künstler zu höheren Leistungen emporsteigen konnten.

Diese Künstler sollten in längerer Frist keine Nachfolger finden. Die von *Giovanni* und *Antonio Padovano* im Baptisterium am Dom gemalten Fresken, so wie diejenigen der Cappella S. Luca im Santo (1382) sind sehr untergeordnete giotteske Nachklänge. Eine Folge von 319 Wandbildern im Sitzungssaal des Gerichtsgebäudes ward früher von den Paduanern ausserordentlich hoch gestellt. Es sind naturwahre Scenen aus dem Menschenleben, welche mit den Constellationen der Gestirne in ursächlicher Verbindung dargestellt wurden. Der Astrolog und Magier Pietro d'Abano soll die astrologischen Bezüge angegeben haben. Gemalt wurden diese, mit grösster Trockenheit aufgefassten, Bilder von *Giovanni Miretto* (nach 1420).

Verona zeigt in der Capelle in S. Anastasia deutliche Spuren der Einwirkung Altichieris und Avanzis; übrigens ist hier nur *Stefano da Zevio* namhaft zu machen, welcher an einem ehemaligen Patricierhause eine thronende Madonna und eine Geburt Christi, von blumenspendenden Engeln adorirt, in höchst anmuthiger Weise ausführte. *Turono* (1390) greift zum sienesischen Styl in seiner Altartafel zurück, welche die Dreieinigkeit u. s. w. darstellt.

Ein Hauptzug der veronesischen Bilder ist die Einmischung des naturwahr Profanen in die hieratischen Regionen. Bei einer Kreuzigung dienen die Volksgruppen als beredte Dolmetscher des Inhalts der Begebenheit. Dieses Auskunftsmittel des Künstlers stellt denselben zwar weit hinter Altichieri und Avanzi; aber es lässt sich erkennen, dass der ewig in sich selbst zurückkehrende Ring der heiligen Epik hat gesprengt werden sollen, um zu neuen Darstellungsmitteln zu gelangen. Die Mehrzahl der veronesischen Kirchenbilder sind Votivgemälde mit sehr genau ausgeführten Portraits der Donatoren. Es versteht sich von selbst, dass in diesen Portrait-Figuren die Nöthigung liegt, das Heilige mit den Zeichen der Naturwahrheit zu versehen, um dem Gefühle für Einheit des Vortrags gerecht zu werden. So weit aber gelangte man im vierzehnten Jahrhundert nicht, um aus der Naturwahrheit der heiligen Personen den Weg zur idealen Darstellung derselben zu finden. Die Parallele zwischen diesen Votivbildern Veronas und denjenigen Umbriens ist zu auffallend genau, um als ein Zufälliges übersehen zu werden.

Die Bologneser, welche dem Einflusse der Giottoschen Malweise so nahe gerückt waren, dass hier fast mit Sicherheit eine grossartige Nachblüte des Giottismus zu erwarten gewesen wäre, zeigten sich von einer stumpfen Unempfänglichkeit und neigten sich viel mehr dem besiegten Byzantinismus, als dem siegenden Italianismus zu. „Bononia doctissima" scheint ihres Pedantismus nicht mächtig geworden zu sein. Wo in Aristotelischer Weise philosophirt wurde, musste auch in griechischem Styl — oder wenigstens im verzerrten Styl des Neo-Graecismus — gemalt werden.

Francesco (Franco ist die graphische Abbreviatur) *Bolognese* ist nach seiner, in der Galerie Ercolani zu Bologna befindlichen, thronenden Madonna nicht etwa einer der Umbildner des Byzantinismus, sondern ein Nachbeter längst wirkungslos gewordener byzantinischen Formeln. An der Süsslichkeit dieser Madonna konnten sich die, sonst sehr materiell gestimmten, Bologneser nicht sattsehen, wie eine Reihe von lateinischen Sinngedichten der Universitätsgenossen bezeugt. *Vitale da Bologna* war ebenfalls ein Madonnenmaler, auch *Lippo di Dalmasio* (Dalmasii, oder Dalmatini). Seine Schülerin, *Beata Caterina Vigri* verdient der Curiosität halber genannt zu werden, obgleich ihre Arbeiten, Tafelbilder, untergeordneter Art sind. Die kleine Kirche S. Apollonia, auch Mezzarata*) (S. Maria de Mediarata) genannt, gewährt einen Ueberblick über die Leistungen der Bologneser Frescomalerei. Hier ist ausser *Lippo Simone da Bologna, Jacopo Paoli* (welcher oft fälschlich als Jacopo Padovano oder Jacopo degli Avanzi da Bologna bezeichnet wurde), *Christoforo* u. s. w. vertreten. Die Köpfe der Figuren sind in fein naturalisirender Weise ausgeführt, wobei dem Formengefühl wenig Rechnung getragen ist. Die Zeichnung ist weder durchbildet noch lebendig; der Vorgang im Bilde erscheint stets sehr nüchtern aufgefasst. Die Gruppirung ist weder symmetrisch, noch handlungsgerecht — der tiefe Giottosche Geist fehlt durchgängig.

Mailand besass *Giovanni Melano* und *Leonardo de Bisuccio*. Das einzige Werk Bisuccios, von giotteskem Styl und ein Streben nach süsser Holdseligkeit zeigend, befindet sich in der Grabcapelle der Caracciuoli in Neapel. Modena hat den *Thomas von Mutina* aufzuweisen, welcher aber im Auslande mehr als in der Heimat gearbeitet zu haben scheint. Er malte z. B. 1357 für Kaiser Karl IV. auf Burg Karlstein im alt-bologneser Styl eine Madonna und ein Ecce homo. *Barnabà da Modena*, ein Tafelmaler, von welchem sich eine Madonna in Frankfurt a. M. (1367) befindet, scheint darauf hingearbeitet zu haben, den Styl Giottos mit der Gewandung und dem Flitter der Byzantiner zu verbinden. Das im Belvedere in Wien befindliche Gemälde Barnabàs (1374) ist in vier symmetrische Abtheilungen gebracht. Die Krönung der Jungfrau mit musicirenden Engeln ist sienesisch-byzantinisch gedacht; eine Kreuzigung erinnert an die düsterste Zeit einer rohen byzantinischen Symbolik. Gott Vater schwebt hinter dem Kreuze und hält den Querriegel desselben gefasst, während der Schaft des Kreuzes sich zwischen seinen Knieen befindet. Das Ganze umgiebt eine Mandorla. Die Evangelisten-Symbole sind oben und unten angebracht: Johannes mit dem Adlerkopfe, der stierhäuptige Lukas und St. Marcus mit dem Löwenantlitz. Rechts und links kauern Johannes und die heil. Jungfrau. Die dritte Abtheilung zeigt die auf einem lehnenlosen Sessel sitzende Madonna, welcher ein Engel zwei knieende, vornehme Personen vorführt. Neben diesen Bildern über-

*) Casa di Mezzo.

rascht eine Kreuzigung, die vierte Abtheilung, mit ihrem kraftvollen Leben desto mehr. Eine Gruppe von Frauen, um die hinsinkende Maria beschäftigt, die Köpfe von drei Pharisäern, die Kriegsknechte sind trefflich. Die Brustbilder der Apostel unten haben charakteristisches Leben und ausdrucksvolle Bewegung.

Von den Epigonen Giottos in Neapel genügt es, den *Nicola Antonio del Fiore*, gewöhnlich *Colantonio*, zu nennen (st. 1444). Nach einem mit Firniss dicküberzogenen Temperabild vom Jahre 1371, den Abt S. Antonio mit vier Engeln darstellend, macht sich bei Colantonio ein rohnaturalistisches Element bemerklich, welches dennoch sehr unlebendig erscheint. Der Heilige ist ganz portraitmässig aufgefasst; die beiden Engel unten sind kurze plumpe Gestalten. Der früher dem Colantonio zugeschriebene h. Hieronymus, welcher dem Löwen den Dorn aus dem Fusse zieht, trocken und undurchbildet erscheinend, soll neueren Vermuthungen nach einem flandrischen Meister angehören.

Die zahlreich vertretene Malergilde Venedigs hatte sich von der giottesken Reformation unberührt zu erhalten gewusst. In Venedig war der Platz, wo für die slavische Welt Massen von Heiligenbildern gefertigt wurden, während der Berg Athos die griechischen Christen des Orientes mit diesem Artikel versah. Schon der Umstand, dass die Giottesken besonders die Frescomalerei als die für ihren Styl geeignetste Technik pflegten, musste den Tafelmalern Venedigs die neue Malweise verleiden. Es ist kein einziges Frescobild von Bedeutung aus dem XIV. Jahrhundert zu erwähnen. Ueberhaupt waren in Venedig die Fresken selten. Die Wandmalereien im Dogenpalaste sind untergegangen.

In der Isidoro-Capelle von S. Marco finden sich musivische Darstellungen, in denen sich der Charakter der Giottoschen Malweise ausspricht. Die Mischung des Byzantinischen mit den Elementen des neuen Styls ergiebt den Eindruck des Ungeschickten und Befangenen. In der Tafelmalerei konnte sich der giottteske Styl ohne gewisse Umbildungen kaum geltend machen. Für die in Venedig aufs höchste getriebenen, kostbaren Rahmen und sonstigen decorativen Einfassungen der Bilder wäre die Frescoarbeit nicht geeignet gewesen. Hier war die dunkle Carnation des Byzantinismus, die mit der ganzen Kraft der Palette aufgesetzten, mit Goldlichtern gestrichelten Gewandmassen, sowie das Blitzen von edlen Steinen und Metallen besser am Orte. Die Venetianer halten daher fest an der alten Technik und führen nur einzelne Züge des Giottismus in ihre Gemälde ein, wie *Paulus de Venetiis* auf seinem Altarwerk von 1333.

Das Streben nach Ausdruck beim Beharren in byzantinischer Ruhe und Feierlichkeit ergiebt bei *Niccolo Semitecolo* eine Darstellungsweise, welche auffallend an diejenige des Sienesen Duccio erinnert, wenn von den Spielereien mit byzantinischem Flitter abgesehen wird (1357). Reiner im Styl Giottos erscheint *Lorenzo Veneziano*, welcher den Köpfen mehr individuellen Ausdruck, der Carnation grössere Wahrheit verleiht und

mit weichen Körperformen eine treffliche Behandlung der Gewandung verbindet. Einfach und zierlich ist *Niccola di Pietro* (1394).

Micchiele Giambono, nach sinnlicher Wahrheit der Erscheinung suchend, behandelte die Carnation mit grosser Weichheit und Wärme und zeigt den entschiedenen Ansatz zu jener tiefen, glühenden Färbung, welche später zu einem Hauptvorzuge der venetianischen Schule werden sollte. Dieser Künstler führte (1430) in der Cappella de'Mascoli in S. Marco wichtige Mosaiken aus, welche eine neue Seite venetianischer Kunstausübung, die epische Composition, in sehr entwickelter Weise zeigen. Der architektonische Hintergrund ist perspectivisch richtig gehalten und von grosser Pracht; die Formenschönheit der Figuren wird durch die leuchtende Färbung gehoben. Giambonos musivische Darstellungen — Geschichte der Maria und in drei Rundbildern die Figuren der Gottesmutter und zweier Propheten — werden von keinem anderen der zahlreichen Mosaiken von S. Marco erreicht.

Obgleich die Arbeiten der *Muranesi* — *Giovanni* und *Antonio* — in das fünfte Decennium des XV. Jahrhunderts fallen, so sind dieselben als eine Fortführung der älteren venetianischen Malweise doch schon hier zu erwähnen. Auf der Insel Murano blühte eine Werkstätte, aus welcher Altarbilder hervorgingen, die zunächst sich durch ungemeine Pracht der Einfassung bemerklich machten. Giovanni, oder Johannes war, nach seinem Beinamen „Alamannus“ ein Deutscher; Antonio aber war ein Angehöriger der Künstlerfamilie der Vivarini. Die Altarbilder dieser Muranesen lassen die Richtung auf Individualistik erkennen; die Köpfe werden portraitmässig — kraftvoll, aber hart. Die Draperie ist schwer, feierlich; aber in der Färbung herrscht bereits der Lebensathem, welcher zum Abstreifen der conventionellen Unfreiheit der Darstellung hindrängt.

Die von Duccio zu einer hohen Stufe der Schönheit und des Ausdrucks der Empfindung emporgehobene, auf dem Byzantinismus ruhende Darstellungsweise behauptete sich in Siena, dem Wesentlichen nach, gegen den Giottismus, obgleich sie das Eindringen seines realen Elementes nicht zu verhindern vermochte. Es ist der Cultus des Gefühlslebens, der bis zur sanften Schwärmerei steigenden, andächtigen Beschaulichkeit, welcher uns als die Richtung der Sienesen entgegentritt. Wo giotteske Elemente eingeführt werden, da dienen sie den Sienesen, den Ausdruck seelischer Bewegung zu verstärken.

Bereits *Ugo da Siena* (st. 1339) dessen Madonnenbild in Or S. Micchele zu Florenz 1348 den Ruf der Wunderthätigkeit sich erwarb, nutzte die giotteske Malweise für seine Zwecke aus, ohne aber zu einer organischen Verschmelzung der beiderseitigen Principien durchdringen zu können. Ganz auf die Seite der Empfindung wandte sich der bedeutendere *Simone Martini* (auch di Martino genannt) (1283—1344), welcher fälschlich als *Simone Memmi* bezeichnet zu werden pflegte.*) Es ist in

*) Lippo Memmi war der Schwager Martinis.

den weitesten Kreisen bekannt, dass wir diesem Meister das Bildniss der Laura des Petrarca verdanken. Martinis Ruhm gründet sich jedoch auf andere Werke, als auf dies, von Petrarca in drei Sonetten übermässig gepriesene, Bildniss. Er malte Altarbilder und nahm gern die Madonna zu seinem Gegenstande. Sein für die Kirche der Dominicaner zu Pisa ausgeführtes umfassendes Altarwerk, aus fünfunddreissig Abtheilungen bestehend, ist zerstückelt und besteht nur noch aus vierzehn Bildern. Dennoch ist von diesem Hauptwerke genug erhalten worden, um die Vorzüge Simones zu erkennen. Die Centraltafel zeigt die Madonna mit dem Kinde, oben mit Gott Vater, in der Predella einen Christus im Sarge, in sitzender Stellung, die Jungfrau, St. Marcus und in kleinen Feldern, paarweise geordnet, Apostel und Heilige. Die sanften Regungen des Gefühls, gottergebene Trauer, wehmüthiger Ernst, holdselige Demuth, innige Verehrung und Liebe sind hier mit dem feinsten Sinne für harmonische Form zur Erscheinung gebracht.

Lippo Memmi, der Schüler Simone Martinis (st. 1356) folgte der Richtung desselben und führte gemeinschaftlich mit seinem Schwager eine Reihe von Werken aus. Memmi besitzt jedoch nicht den feinen Formensinn Martinis, ebenso wenig die Kraft, die Empfindung in zartester Weise zu nuanciren, obwohl Memmi in der Färbung gesättigter, kühner sein mag. Zugleich ist der Anklang an die byzantinische Anordnung bei Memmi sehr bemerkbar. Er malte viele Bilder von kleinen Raumverhältnissen; auch Miniaturen, war aber auch des Frescos mächtig, wie seine Passion in S. Spirito zu Florenz, wegen der Holdseligkeit der Engelsfiguren gerühmt, beweist.

*Barna,**) *Luca Tomme da Siena, Lippo Vanni* können hier, als diese Richtung fortführend, bloss genannt werden. In eigenthümlicher Weise erscheinen die Gebrüder *Pietro* und *Ambrogio di Lorenzo* (*Lorenzetti*). Beide haben giotteske Elemente in sich aufgenommen, folgen zwar dem sienesischen Styl, bringen aber Mannigfaltigkeit der Erscheinung, pathetischen Ausdruck in die oft monoton werdende sienesische Ruhe. Pietro (arbeitete bis 1342) wird das Leben der Einsiedler in der Thebaïs, im Pisaner Campo Santo, zugeschrieben — ein Werk, das zwar gegen die Mächtigkeit eines Orcagna stark zurückweicht, indess an lebhafter Description reich ist. Ambrogio (st. 1345) geht in seinen Gemälden im Minoritenkloster zu Siena kühn über seinen Bruder hinaus und giebt ein romantisch gefärbtes, auf Lebenswahrheit gegründetes Bild von den Schicksalen eines Franciscaners. Derselbe wächst in der Klosterschule empor, wird geweiht und kommt als Glaubensbote zu den Sarazenen; wird vor den Sultan geführt und gemartert, um enthauptet zu werden. Ein furchtbares Unwetter erhebt sich und die Moslemjn werden so erschüttert, dass sie sich taufen lassen. Namentlich die Sturmscene, mit sehr geringen Darstellungsmitteln zur Erscheinung gebracht, erregte die Bewunderung von

*) Barnabà, oder Bernardo (Bernà).

Kennern, wie Ghiberti und Vasari. Das Bild ist unter der Tünche ziemlich wohl erhalten und in neuester Zeit aufgedeckt. Hier hatte Ambrogio die Hand auf ein Feld gestreckt, das in der Folge eine grosse Ausbeute zu geben bestimmt war.

In solchen Werken lag der Keim der Auflösung des sienesischen Styls, der sich indess, kraftlos und zum Schematismus herabsinkend, bis ins XV. Jahrhundert fortschleppte.

Die organische Verbindung des Giottismus und des sienesischen Styls war dem Genius des *Fiesole* beschieden.

Dieser grosse Meister, welcher 1387 zu Vicchio in Mugello geboren wurde, hiess eigentlich Guido Petri und trat im zwanzigsten Jahren seines Alters in das Kloster S. Domenico zu Fiesole ein, indess er den Klosternamen Johannes, oder Giovanni, annahm. Obgleich die geistlichen Orden der römischen Kirchen nie, gleich den griechischen Mönchen vom Berge Athos, die Fabrication von Heiligenbildern gewerbmässig betrieben, so waren die religiösen Brüderschaften doch die eifrigen Hüter und Pfleger der Kunst. Die Mönche selbst legten auch Hand an, um ihre Asyle durch die Kunst zu verschönern, ihre Ordensheiligen zu verherrlichen und die Ordenskirchen zu hehren Kunsttempeln zu machen. Ein grosses Beispiel gaben die Benedictiner von Montecasino, welche einst treffliche Musivgemälde lieferten. Mit dem Aufschwunge der Kunst mehrt sich die Zahl der malenden Mönche und Nonnen.

Vor Fra Giovanni da Fiesole hatte sich der Camaldulensermönch *Don Lorenzo*, genannt *Monaco* (Mönch) welcher in den ersten Decennien des XV. Jahrhunderts blüthe, einen Namen erworben. Er gehörte dem Kloster Degli Angeli zu Florenz an. Lorenzo besass eine klare, höchst saubere Färbung, einen zarten, gemüthlichen Ausdruck der Köpfe, hatte auch eine lebhafte Bewegung in der Gewalt, wie seine bei der Verkündigung heftig erschreckende heil. Jungfrau bewies. Begeisterte Andacht, schwärmerische Empfindung zeigte Lorenzo nicht; ebensowenig kann er durch die Richtigkeit der Zeichnung Wohlgefallen erregen. Dennoch genoss er bei Lebzeiten eines hohen Rufes.

Die Dominicaner, mit aller Macht ringend, sich zur ersten Ordensgesellschaft der Kirche zu erheben, begrüssten mit Jubel die Kunde von dem eminenten Talent des sanften Fra Giovanni, mit welchem der Camaldulenser nicht in die Schranken treten konnte. Es steht zu vermuthen, dass die Väter von St. Dominicus Alles thaten, um dem jungen Giovanni eine vollendete Ausbildung zu geben, — der Lehrer Giovannis aber ist unbekannt geblieben, vielleicht absichtlich verheimlicht worden. Die wunderbaren Gemälde des Klosterbruders mussten nothwendig an Wirkung auf die Gläubigen gewinnen, wenn der Urheber derselben durch ein Mirakel zum Künstler geworden war.

Fiesole, welcher in Cortona gelebt zu haben scheint, bevor er in das Kloster S. Marco zu Florenz versetzt wurde, hatte in dieser Pflegestadt des Giottismus Gelegenheit, Werke der besten Meister dieses Styls

zu studiren. In der dramatischer Auffassung seiner Stoffe, in der Intensität seiner Charaktere, der Freiheit seiner Gruppirung — wo er sich ungebunden bewegen zu dürfen glaubte — ist Fiesole ein echter Giotteske und zwar einer vom ersten Range. Was Formenschönheit, Tiefe der Empfindung und Seelenbewegung betrifft, so schliesst er sich den Sienesen an. Fiesole's Werke sind jedoch so durchaus aus einem Gusse, sie sind in einem so hohen Grade das untheilbare Product seines ganzen künstlerischen Menschen, dass der Gedanke an die stylistischen Elemente seiner Schöpfungen nicht aufkommen kann. Man darf nur sagen, dass Fiesole

Fig. 29. Studirender Mönch. Aus einem Gemälde des Fiesole im S. Marco-Kloster.

sich in seiner ganzen Grösse im Fresco zeigt, während sein Gefühl tiefster Ehrfurcht vor der traditionellen Behandlung der Altar-Tafelbilder ihn auf die Bahn der Sienesen führt und seine Gestaltungskraft befangen erscheinen lässt. In den Staffeleibildern weicht auch in der Regel das individuelle Element zurück, durch welches Fiesole das typische Wesen der Charaktere beseelt.

Der Grundzug von Fiesoles Innern ist ungeheuchelte, tiefe Frömmigkeit, eine Andacht, welche den Künstler bis zum ekstatischen „Schauen" seiner Gebilde erhebt, virginale Reinheit und Demuth und vor allen Dingen das beherrschende Gefühl, dass sein Malen ein Gottesdienst sei.

Für die erhabensten Anschauungen, die glühende, reine Empfindung besass dieser kindlich unschuldige Genius die Darstellungskraft, — das Böse und Niedrige stand ihm so fern, dass er keine Form dafür zu finden wusste. Er malte nie, ohne sich für seine Arbeit durch ein Gebet geweiht und gestärkt zu haben. Bis zur friedenreichen, hoch über alles Irdische erhabenen Seligkeit drang der Maler erst in seinen späteren Jahren durch, welchen seine besten Werke angehören.

Fiesoles erhabene Auffassung zeigt sich überwältigend in seinen Fresken im Kreuzgange des Klosters S. Marco zu Florenz. Christus mit den Schächern und seinen Angehörigen bildet die Mitte des Gemäldes. Um diese Gruppe sind die grossen Heidenbekehrer, Lehrer und Ordensstifter der Kirche versammelt, welche mit den verschiedensten Empfindungen Zeuge des Sühnopfers Christi — der Bluttaufe der Kirche — sind. Hier erscheinen Johannes der Täufer, Ambrosius, Augustinus, Marcus, Laurentius, Cosmas und Damianus, Hieronymus, Dominicus, Benedictus, Franciscus, Bernhard und Bernardino de Senis, Petrus Martyr, Romuald und Thomas von Aquino. Die charakteristische Gestaltenbildung ist ebenso bewundernswerth, wie der Ausdruck derselben. In den Fresken der Zellen zeigt sich der ganze Reichthum der Formen, welcher dem Maler zu Gebote stand, in freier Bewegung. (Vergl. Fig. 29.)

Im Dome von Orvieto malte Fiesole die in Anbetung versunkenen Propheten am Gewölbe der Madonnencapelle — eine Pyramidalgruppe, welche die erhabenste Andacht versinnlicht. Die Capelle Nikolaus V. im Vatican schmückte der Greis mit den lebendig gefassten Geschichten St. Stephans und St. Laurentii (Vergl. Fig. 30), und die Evangelisten am Gewölbe zeigen, dass er von seiner Kraft nichts einbüsste. Der nackte Laurentius beweist, mit welcher Regsamkeit Fiesole den Fortschritten seiner Kunst folgte, die zu jener Zeit (1447) mit dem Studium der Erscheinung des unbekleideten Menschenkörpers in eine neue Phase getreten war.

Die Holdseligkeit, der überirdische Reiz, mit welchem Fiesole die heil. Jungfrau darstellte, haben in der Kunstgeschichte ihres gleichen nicht. Er hat die Himmlische in ihrer Verklärung geschaut und ihr Bild wiederzugeben vermocht. Es existirt eine grosse Anzahl von Tafelbildern von Fiesoles Hand, von denen das grosse Tabernakel in den Uffizien zu Florenz mit einer grandiosen Madonna und acht Tafeln mit der Geschichte Christi, sowie das mehrfach wiederholte Jüngste Gericht zu bemerken sind. Auf diesen letzteren Bildern sind die Seligen voll des bewunderswürdigsten Ausdrucks, während die Verdammten nicht allein nicht genügen, sondern oft geradezu scurril erscheinen.

Unmittelbar neben den als Angelico selig gesprochenen Fra Giovanni da Fiesole muss ein Maler genannt werden, welcher als Grundelemente seiner Darstellung, gleich dem gottseligen Dominicaner, giotteske und sienesische Auffassung verbindet, ohne aber zu einer ähnlichen kirchlichen Begeisterung zu gelangen. Dies ist *Gentile da Fabriano*

(*Marc Ancona*). Dieser Künstler, auf welchem wir weiter unten zurückkommen, zählt zu der localen Gruppe der Marchesaner und Umbrier. Gubbio und Fabriano, Perugia und Urbino waren die Haupt-Pflegestätten künstlerischer Bestrebungen, doch traten die letzteren Orte erst mit dem Erstarken der Richtung des Masaccio bedeutsam in den Kreis der Kunstgeschichte ein.

Gubbio (Lugubium) besass zu Giottos Zeit den Miniaturisten

Fig. 30. St. Laurentius, Almosen vertheilend. Nach Fiesole.

Oderigi (Oderisio) und *Franco Bolognese*, Beide von Dante rühmend genannt. Oderigi wird als „l'onor d'Agubbio" — die Ehre Gubbios — bezeichnet. Diese Miniaturisten besassen eine brillante Färbung, grosse Feinheit der Ausführung und eine reiche Ornamentik. Sie sind Byzantiner mit naturalistischen Zügen, wenn man die Miniaturen „dell'Annunziata" und „di S. Giorgio" (1292—1300), welche sich im Archiv der Canonici di S.

Pietro in Rom befinden, als eine Arbeit der Gubbianer gelten lässt. Oderigi starb 1299. Der nächste Meister, *Guido Palmerucci* tritt urkundlich 1315 mit Fresken auf. Wahrscheinlich sind Reste von Wandgemälden an der Kirche S. Maria de'Laici, flau gefärbt mit ganz flachen Figuren, auf Guido zurückzuführen (st. 1345). Im Rathspalast zu Gubbio hat die Capelle ein Fresco mit sehr bemerkbarer Eigenthümlichkeit. Es ist die Jungfrau mit dem Kinde, welche von dem Gonfaloniere und anderen ehrwürdigen Personen adorirt wird. Die Aeusserlichkeit der Madonna gemahnt an den sienesischen Styl; aber bei genauer Betrachtung hat sie etwas entschieden Portraitartiges. Der Bürgermeister ist ein sprechendes Bildniss. Auch in den anderen Figuren liegt ein naturalistisches Etwas, das bei der Modellirung der Köpfe, der Augenbrauenpartie und den ausgearbeiten Zügen sich bemerklich macht. Die Färbung ist sehr lebhaft, ohne kraftvoll zu erscheinen und mit derselben stimmt der Ausdruck der Köpfe, welcher eine heitere Ruhe, einen lebensvollen milden Ernst, aber fast keine Seelenbewegung oder gar Affect zeigen. Auch S. Antonio in S. Maria Nuova, ein lebensgrosses Bild, neuerdings von der Tünche befreit, besitzt dies, an die natürliche Erscheinung mahnende, Element, diesen Mangel an abstracter Typik, welcher in die sienesische Malweise eine wahre Bresche legt. Diese Unmittelbarkeit der Auffassung der sinnlichen Merkzeichen ward, wie gleich hier zu sagen ist, in der Hand der Peruginesen ein mächtiges Mittel, um zu künstlerischer Neugestaltung hindurchzudringen. Ohne die musivischen Techniker Gubbios (*Angioletto* und *Pietro da Gubbio* und *Bonino*), welche für die Werke zu Assisi verwandt wurden, weiter zu berühren, wenden wir uns nach Fabriano, wo *Allegretto Nucci* (Alegrittus Nutis, Nutii oder Nutius) auch Nuzio genannt, als Madonnenmaler erscheint.*) Bei diesem Meister findet sich in schwachen Zügen der naturalistische Ansatz der Gubbianer wieder. Gritto lebte in Florenz; aber die Marchesaner wie die Umbrier sind Eisenköpfe — und so blieb Gritto unberührt von der grossen florentinischen Strömung. In seinem aus früher Zeit (1365) datirenden Gemälde der thronenden Jungfrau mit dem Erzengel Michael, St. Ursula und adorirenden Bildnissfiguren erscheint Gritto in der Gesammtdarstellung sienesisch. Er weicht aber von diesem Styl zunächst in der Gewandung ab, welche, sehr unmotivirt, den Körperformen sich anschliessen soll, und besitzt in den Köpfen völlig desultorische Formen, aus der Aufnahme unverarbeiteter, naturalistischer Elemente herrührend. Dies Bild befand sich im Ospizio de'Camaldoli alla Lungara, Rom, und ist jetzt im Museo Cristiano. In den Madonnenbildern Gritto da Fabrianos tritt, ein bedeutsamer Keim des Fortschrittes, die Wechselwirkung von Mutterschaft und Kindlichkeit deutlich zu Tage. Der Christus ist zum Jesus geworden, ein ungewöhnlich fetter, kaum der Mutterbrust entwachsener Säugling, und streichelt der Mutter die Wange. Die Carnation, rosig mit

*) Heisst auch Alegritto oder Gritto da Fabriano.

leicht grauen Schatten, ist harmonisch. Ein anderer Jesusknabe spielt mit einem Vogel.

Gritto da Fabriano scheint der Meister von *Gentile Fabriano* (st. 1450.) gewesen zu sein. Von diesem Künstler hat sich nur ein Hauptwerk erhalten: die Anbetung der heil. drei Könige (1423) in der Accademia zu Florenz. Ohne Zweifel lassen sich bei Gentile Fabriano giotteske Einflüsse nachweisen, namentlich was die Befreiung der Innerlichkeit der Figuren vom byzantinisirenden Zwange betrifft. Aber das Charakteristische, so wie das in einen kleinen Kreis gebannte Individuelle ist überwunden und sucht den Weg zum Idealschönen. Gentile hat Wahrheit in jedem Striche und weiss die Mannigfaltigkeit der Erscheinung dem Gesetze einer hohen, lyrischen Stimmung harmonisch zu unterordnen. Er ist lieblich und voll tiefen Gefühls, wie Fra Giovanni; aber seine Werke erscheinen neben denjenigen des Dominicaners wie ein ritterlicher Minnesang neben süss-religiösen Hymnen. Seine übrigen minder bedeutungsvollen Werke tragen denselben Stempel, — so die Krönung der Maria in der mailänder Brera, der gleiche Stoff in einem Bilde in der Casa Bufera zu Fabriano u. s. w. Gentile ist im Grunde der Maler des Profanen, der Wonne des Erdendaseins und trägt das religiöse Kleid bloss deshalb, weil es eben kein anderes gab. Seine Epik ist reich an schlagenden Formen und Gedanken, seine Formengebung realistisch, aber von hohem Reiz. Gentile trat höchst wahrscheinlich mit den Muranesen in Venedig in Verkehr und ist ausser der, ihm selbst innewohnenden, Bedeutung auch dadurch eine wichtige Erscheinung, dass er der Lehrer *Giacomo Bellinis* (1436) und damit der Altmeister *Gian Bellinis*, des Hauptes der späteren venetianischen Malerschule, wurde.

FÜNFTES CAPITEL.

Die Florentiner Schule von der Mitte bis zum Ausgang des XV. Jahrhunderts.

Wiederaufnahme der classischen Studien. — Abschwächung der kirchlichen Macht und des Autoritätsglaubens. — Völlige Lossagung der Kunst von der kirchlichen Tradition. — Aufschwung des nationalen Lebens. — Rückkehr zu antik-römischen Kunstformen. — Florenz als Mittelpunkt der Bewegung. — Die Renaissance der Sculptur und ihr Einfluss auf die Malerei. — P. Ucello, Begründer der Perspective. — Masolino; sein Studien der Natur und des Nackten. — Masaccio; sein Streben nach Individualisirung; Vergleich mit Ghiberti. — Masaccios Schüler und Nachfolger. — Andr. del Castagno. — Dom. di Bartolomeo. — Fra Filippo Lippi; Verweltlichung der Darstellung und Aufnahme des Zeit-

costüms. — Franc. di Stefano. — Alesso Baldovinetti; Ausbildung der landschaftlichen Scenerie. — Die Pollaiuoli; Vervollkommnung der Farbenmischung und des Auftrags. — Andr. Verrocchio. — Sandro Botticelli; Aufnahme mythologischer Stoffe in den Kreis künstlerischer Darstellung. — Filippino Lippi; seine Compositionsweise nach malerischen Principien; der kirchliche Stoff unter dem Einfluss gemüthlich-realer Auffassung. — Benozzo Gozzoli; Darstellung des Momentanen mit genreartigem Anstrich. —Verschmelzung der realistischen Elemente mit idealer Auffassung; Dom. Ghirlandajo. — Luca Signorelli; Zusammenfassung und Abschluss des Kunstvermögens seiner Vorgänger. — Toscanische Miniaturmaler.

Das XIV. Jahrhundert zeigte sich für die Kunst Italiens als eine Periode des Uebergangs. Die Ueberlieferungen erhalten sich, werden umgebildet oder weichen neuen Werken, die von einer veränderten Weltanschauung Zeugniss ablegen. Bis dahin hatte es seit dem Siege des Christenthums nur eine Kunst gegeben — die christliche. Die Herrschaft aber, welche die Innocenz und Gregor der Kirche errangen, war in der Kunst ebenso wenig ewig, wie in der politischen und wissenschaftlichen Welt. Die weltliche Macht hatte diejenige der Päpste niedergebeugt, seit die Machthaber der Kirche zu weltlichen Fürsten geworden waren. Die Forscherlust, die Wissenschaft, an den Quellen des Alterthums genährt, rüttelte mächtig an den Grundvesten des Wunderbaus der Kirche Roms. Der Autorität, dem Positiven der Kirche, stellt sich die negirende Kritik, die Analysis, welche einem neuen Inbegriff sittlicher Weltordnung auf der Spur ist, entgegen. Das Studium des Aristoteles belebte die Naturforschung; der Geist des von den kirchlichen Dogmatikern gepflegten spitzfindigen Scholiasmus richtete seine Waffen mit schonungsloser Kühnheit selbst gegen Das, was man bis dahin als das unantastbar Heiligste betrachtet hatte.

Die Kunst fing an, sich dem hieratischen Dienste zu entziehen. Sie steigt von den himmlischen Regionen zur Erde herab und giebt der menschlichen Natur das Recht zur Erscheinung. In dem von der Kirche mit Jauchzen begrüssten Giottismus steckt ein Abbild der wirklichen Welt, welches die Schranken religiöser Empfindung durchbricht, indess dasselbe ihnen zu dienen scheint. Der Keim der Profanmalerei war mächtig emporgeschossen.

Der grosse Schritt war gethan, um die Malerei von der Kirche und damit auch von der kirchlichen Architektur loszulösen. Das ideale Menschenthum ward jetzt zum Ziele der Malkunst; die höchste Entwickelung der künstlerischen Freiheit ward angestrebt, und das XV. Jahrhundert konnte bereits die ersten unbestrittenen Siege über allen traditionellen Formelkram feiern.

Nach der nationalen That Giottos zeigt sich zwar der Einfluss derselben in verschiedener Weise; aber der einmal durch die hieratischen

Dämme gebrochene Strom nimmt unaufhaltsam seinen Weg. Die Bewegung ist eine charakteristisch italienische. In Italien befanden sich die wirksamsten Zündstoffe für das Feuer der Opposition. Hier kannte man die Hierarchie am genauesten und fühlte am wenigsten die Ehrfurcht vor dem Sitze Petri, dem eigentlichen Centralpuncte der ganzen gebildeten Welt jener Periode. Die Italiener besassen Nationalgefühl genug, um den Papst nicht, wie Albigenser, Wiclefiten und Hussiten vernichten zu wollen — aber erwachen sollte die Kirche aus ihrer Lethargie und der Papst sollte aufhören, dem politischen und socialen Aufschwunge der Kleinstaaten Italiens überall hemmend in den Weg zu treten.

Das Mittelalter war völlig zu Ende gegangen. Mit frischer Kraft für die Erreichung höherer Stufen schritt die italienische Kunst im XIV. Jahrhundert vor. Fremde Elemente, welche die Architektur schon zur Blütezeit des Italo-Romanismus aufgenommen hatte, besonders der transmontane Spitzbogenstyl oder die gothische Bauweise waren in Italien nie durchschlagend zur Herrschaft gekommen. Das Princip des Aufwärtsstrebens, die Vergeistigung des Materials durch die senkrechten Durchschneidungen und Auflösungen der Bauglieder fand in Italien keine Sympathien und die Gothik musste sich dem Princip des Horinzotalbaues fügen. Der Façadenbau blieb nach wie vor dem nationalen Basiliken-Schema, welches den Thurmbau ausschliesst, treu und erlitt nur einige, mehr auf die Decoration als auf die Construction bezügliche, Umänderungen, die später für die Früh-Renaissance nutzbar wurden. Die Sculptur war von der gothischen Einfügung in die Architekturformen befreit und konnte selbständiger auftreten, während die Malerei in den lichtvollen Tempelräumen, mit ihren grossen Linien und Massengliedern, ein geeignetes Feld für die Ausführung architektonisch freierer Monumentalwerke gewann.

Die Malerei war bei der sinnlichen Wahrheit der Erscheinung angelangt. Es galt zunächst, sich der noch mangelnden Darstellungsmittel zu bemächtigen. In diesem Ringen liegen die Vorstufen zur Hochblüte der italienischen Malerei. In der Periode, welche gebieterisch ein neues Färbungsmittel erheischte, um der natürlichen Erscheinung so nahe zu kommen, wie möglich, erstand die Oelmalerei und hob die Darstellung mit einem Schlage über die kümmerliche Technik der früheren Zeit hinaus. *Van Eyck*, der Flamänder, hatte eine neue Welt entdeckt, gleich dem Columbus, als er auf Guanahani den Fuss ans Land setzte, wie Gutenberg, als er seine beweglichen Buchstaben erfand.

Florenz, unter der glorreichen Herrschaft der Medici zur glänzendsten Stadt Italiens aufblühend, erscheint in dieser neuen Periode als der Mittelpunkt des italienischen Kunstlebens. Hier entwickelte sich in ursächlichem Zusammenhange mit dem Staatsleben eine monumentale Malerei, welche auch auf die Staffeleigemälde den entschiedensten Einfluss ausübte.

Bevor die Meister der zum Durchbruche kommenden Weiterbildung der bisherigen Darstellungskreise ins Auge gefasst werden, sind drei Bildhauer zu nennen, welche in wirksamer Weise in die Bewegung der Malerei eingriffen. Diese sind Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti und Donatello.

Brunelleschi (1377—1466) war der feinen, harmonischen Form, der grossen Gewandung und des durchbildeten Nackten mächtig; während *Ghiberti* (1381—1455) eine edle Einfachheit mit einer grossen Kraft für die Darstellung der Innerlichkeit seiner Figuren verband. Brunelleschi hat stylvolle Ruhe und Grösse; Ghiberti fasst die wechselnde Erscheinung der Gestalten ins Auge, erscheint von höchster Anmuth und gruppirt die Figuren auf seinen Reliefs, für die Erreichung der grössten Deutlichkeit der Handlung, mit rhythmischem Schwunge. *Donatello*, eigentlich Donato di Betto Bardi (1386—1468) besass eine grosse Kraft der Charakteristik und Energie des Ausdrucks, bei Gleichgültigkeit gegen die Formenschönheit. Aus den Werken dieser Sculptoren, welche zusammengenommen einen grossen Kreis umfassten, schöpften die jungen Männer, die in der Malerei glänzen sollten, nachweislich Kraft, um ihre Mission zu erfüllen. Das Nächste, was diese Jungmeister erstreben, ist die Herausbildung der Rundung der Figuren womit eine Richtung auf grössere Bestimmtheit der Formen Hand in Hand geht.

Der erste bedeutende Meister der neuen Richtung, *Paolo Doni*, oder gewöhnlicher *Uccello* (1396—1469), war zuerst in Ghibertis Werkstatt thätig und zwar als „Garzone di bottega". Uccello war ein sinnender Geist, mit Talent für die Mathematik begabt. Sein Dichten und Trachten ging dahin, die räumlichen Verhältnisse, unter denen die natürlichen Gegenstände erscheinen, bildlich aufzufassen. Die Tiefe des Raums war bisher in den Gemälden nur angedeutet worden. Uccello studirte Mathematik, um den Gesetzen der Optik auf die Spur zu kommen und führte ein wissenschaftliches Verfahren anstatt der bisherigen Behandlung der Perspective ein. Für ihn übersetzte Manetti die „Elemente des Euklid". Im Dominicanerkloster von St. Maria Novella zu Florenz findet sich von Uccello eine, grün in grün gemalte, Sündflut. Hier steht das Perspectivische allerdings noch in seinen Anfängen Am meisten auffallend ist die Verjüngung der Figuren im Hintergrunde, welcher, als von den Fluten noch nicht erreicht, dargestellt ist. Die Raumverhältnsse sind undeutlich. Gut sind die Thiere behandelt. Einige Figuren sind sehr ausdrucksvoll in ihren Bewegungen, wogegen die Gesichter geringen Affect zeigen. Eine nackte Jünglingsfigur, in einem Fasse daher treibend, kann als vorzüglich bezeichnet werden. Das Opfer des Noah — die Familie ist knieend um ein Altar gruppirt — ist in den Köpfen entschieden naturalistisch, während die Gewandung, massig gehalten, durch ihren Fall auf verschiedene Stoffe hindeutet. Es sind vier merkwürdige Schlachtstücke von diesem Künstler vorhanden: Zwei in Louvre, eins in der engl. Nationalgalerie und eins in den Florentiner Uffizien. Er stellte die Kämpfer mit grösster

Genauigkeit dar, ganz so wie die Krieger zu seiner Zeit gewappnet waren, und vergass keine Schraube, kein Zierstück von Helm, Schild und Harnisch, keine Schnalle an der Rüstung der Rosse. Uccello kann als der erste Italiener betrachtet werden, welcher sich auf das Studium der Thierfiguren verlegte. Pferde, Hunde und Vögel (daher der Name Uccello) stellte er mit besonderer Vorliebe dar.

Uccello besass nicht die Kraft, die dargestellten naturalistischen Besonderheiten zur Einheit zu verschmelzen — er hatte keinen Styl. Noch einen Schritt weiter im naturgemässen Detail ging *Masolino* (der kleine Thomas) eigentlich Tommaso di Cristoforo Fini, aus S. Croce in Florenz (1383—1440) *) Dieser Künstler besitzt fast nichts an die Darstellung seines Vormeisters Starnina Erinnerndes. Er ging seinen eigenen Weg und zeigt das aufmerksamste Naturstudium. Seine Composition steht auf sehr tiefer Stufe. Die Figuren, namentlich die nackten, wie auf seinen Bilde der „Taufe Johannis" (in Castiglione) erscheinen wie isolirte Acte und selbst nicht durch ein symmetrisches Arrangement suchte er den Mangel an innerm Zusammenhange seiner Darstellung zu verdecken. Dagegen ward seine Ausführung bewundert. Seine zum Theil erhaltenen Fresken in der Kirche der Jungfrau, St. Laurentii und St. Stephani zu Castiglione lassen erkennen, dass er in leichtem Grünlichgrau anlegte, dann lasirte und — wie bei der Malerei auf Elfenbein — rosig-gelbe Lichter mittels Tüpfelns aufsetzte. Die höchsten Lichter wurden mit breitem Pinsel gegeben. Die Bilder sind platt, weil Schatten und Lichter verstreut sind, anstatt mit der Absicht auf Relief in breiten Massen zu erscheinen. Masolino, welcher auch in Florenz in der Brancacci-Capelle del Carmine, in Mailand etc. malte, zeigte vollständig durchgearbeitete Portraitköpfe und prächtig geschmückte Kleider, nach der Tracht seiner Zeit. Die eingeführte Architektur verräth Kenntniss der Perspective. Dieser Meister schenkte der Antike in seinem Nackten gar keine Beachtung und gelangte bei seinen minutiosen Details nicht zu der kräftigen Wirkung seiner Figuren, welche zunächst das Einheitliche verlangt. Berühmt ist indess Masolinos Eva, eine der ersten, völlig nackten Frauengestalten der modernen Kunst, in welcher sich der Sinn des Malers für feine, weiche Formen ausspricht, — die Darstellung des Sündenfalles in der Brancacci-Capelle wird jedoch auch Lippi zugeschrieben. Eva erscheint in edler Haltung, schlank und jungfräulich und hat den Arm um den Baumstamm gelegt, an welchem die mit einem Weiberkopfe versehene Schlange sich ringelt; Adam ist hölzern gerathen. Es ist ein ganz anderes Formengefühl in diesem Paar, als in den bald darauf von Masaccio gemalten ersten Aeltern, welche aus dem Paradiese vertrieben werden. Hier sind die Figuren fleischig, kraftvoll gehalten.

Wahrscheinlich war es Masolino, welcher den *Masaccio* für die Kunst bildete — den einflussreichsten Genius zwischen Giotto und Lionardo

*) Auch da Panicale, nach Vasari, genannt.

1401-1428.9

da Vinci. Tommaso di Giovanni di Simone Guidi, der Familie der Scheggia in Castello S. Giovanni di Val d'Arno angehörend (~~1402—1443~~), erhielt seinem Namen Masaccio (der dicke, tölpische Thomas) erst als Kunstschüler. Ein mannhafter Geist, ein nachdrückliches Streben, die in ihren Grundzügen erkannte Aufgabe zu bewältigen, spricht aus jeder Linie Masaccios. Er sucht räumliche Tiefe zu gewinnen, zu welchem Behufe er nach dem Vorbilde Masolinos gern Architektur benutzt, weil die Formen derselben, besonders bei den baulichen Horizontalgliedern, in zugleich scharfer und ungezwungener Weise das Auge in die Tiefe des Bildraumes einführen. Die Köpfe in seinen Jugendarbeiten besitzen eine Harmonie der Züge, welche auf die Alt-Sienesen hinweisen könnte; dann aber tritt der giotteske Zug des charakterisirten Affects hinzu und schliesslich dringt dieser aus dem Allgemeinen des Ausdrucks zu individueller Besonderheit durch.

Masaccio malt Köpfe mit eigenthümlichen Besonderheiten, welche dem Zwecke dienen, dem Gemeingefühl einen Ausdruck zu geben. Seine Köpfe sind nicht frei, aber sie sind so weit durchbildet, um erkennen zu lassen, dass die Kette der individuellen Unfreiheit gebrochen ist. In diesem Bezuge steht Masaccio hinter Altichieri und Avanzi zurück, die er seinerseits durch das Streben nach einheitlicher Form, nach plastischer Harmonie der Figuren weit überragt. Nirgend erscheint Masaccio so frei und kühn — und so aus der Bahn des harmonisch Bemessenen herausschreitend, — wie Giotto, wo dieser sich in voller Kraft dem Byzantinismus entgegenstellt, dem er, vielleicht in eben demselben Bilde, in der Anordnung und dem Gesammteffecte sich fügt. Dies Maasshalten Masaccios hat einen sculpturalen Charakter — das Beharrende ist das Kennzeichen seiner Scenen.

Traditionelle Elemente erscheinen bei Masaccio in spärlicher Weise: so die Engelsfiguren, mit dem sanften Reiz eines Fiesole und der Lebenskraft eines Gentile da Fabriano ausgestattet. Das Nackte Masaccios ist aus der Kleinlichkeit Masolinos zur Gesammtwirkung durchgedrungen; aber der selbständige Individualismus der Antike fehlt. Bei verwandten Zügen mit Ghiberti, namentlich was die Bemessenheit des charakteristischen Ausdrucks, die Ausnutzung der perspectivischen Abstufung der Gründe und den Einklang der Composition betrifft, componirt Masaccio mehr in sculpturaler, als in malender Weise. Die meisten der Reliefs Ghibertis sind malerischer, oder für die Aufnahme von Licht, Schatten und Färbung geeigneter, als die Gemälde seiner Zeitgenossen (Vergl. Fig. 31); von Masaccios Bildern kann man nur einige nennen, so seine berühmte Taufe, welche die malerische Anordnung Ghibertis besitzt.

Ghibertis Gewandung ist wesentlich antik; bei Masaccio waltet der senkrechte Fall der Linien Masolinos vor. Diese Gewänder sind nicht durch die Phase der Verfestung in Marmor gegangen. Gross ist die Draperie Masaccios nie; die Gewandung endigt unten in schroffen Linien oder ist unschön zusammengewürgt. Bei allem Streben nach naturwahren

Figuren hat Masaccio sehr wenig naturwahre Scenen. Zwei derselben sind berühmt: die Taufe und die drei Marien unter dem Kreuze. Was Masaccio vermochte, sieht man ausser in seinen nackten Figuren in einigen

Fig. 31. Erschaffung des Menschen und Sündenfall. Basrelief von L. Ghiberti

kraftvoll individualisirten Gestalten und Köpfen. Hier dürfen die Köpfe zweier Krüppel nicht unerwähnt bleiben, welche, gläubig zu St. Petrus aufschauend, von dem Apostel Heilung erwarten.

Masaccio hat sich sein Ruhmesdenkmal in der Brancacci-Capelle S. M. del Carmine zu Florenz geschaffen. Der Gegenstand der Fresken

Fig. 32. Der Zinsgroschen. Nach Masaccio. (Bruchstück.)

ist das Leben des Apostels St. Petrus. Die Arbeiten wurden von Masolino begonnen, von Masaccio weiter geführt und von Filippino Lippi vollendet. Es ist von Interesse, die Darstellung dieser Meister mit einander zu ver-

gleichen: Masolinos kleinmeisterliches Detail, Masaccios ruhige Kraft und strenge Anordnung, sammt der Durchbildung der Form und dem Ausdrucke des Wesentlichen. und Lippis sinnliche Wahrheit, welche die malerische Situation zur Hauptsache macht.

Die eine Hauptwand zeigt die Bezahlung des Zinsgroschens in eigenthümlicher Auffassung. (Vergl. Fig. 32.) Christus mit den Jüngern erscheint in einer bergigen Landschaft, am Ufer eines Flusses und dicht vor einem palastähnlichen Gebäude. Vier Pharisäer stehen seitwärts: sie haben sich zweier Römer versichert, kräftige, unbärtige Gestalten, von denen der eine Christo den Zinsgroschen vorzeigt. Christus giebt seine Antwort: Dem Kaiser was des Kaisers und Gott, was Gottes ist — und befiehlt, den Fisch zu fangen, welcher den Stater im Munde trägt. Eine männliche Figur steigt ins Wasser, und zur Rechten zahlt einer der Apostel dem harrenden Römer den Zinsgroschen.*) Gleich unter diesem Bilde, mit seinen edlen, harmonisch gruppirten Gestalten, die sich rund und kraftvoll herausheben, befindet sich die Erweckung des Königssohnes. Die Scene ist symmetrisch angeordnet. In der Mitte ist die Gruppe mit dem nackten Jünglinge, von Filippino Lippi vollendet: eine dichte Reihe von Zuschauern zeigt sich im Mittelgrunde und zur Rechten wird das Bild St. Peters von Mitgliedern geistlicher Brüderschaften adorirt. Das Ganze ist feierlich; die Köpfe sind von verschiedenartigster, meisterhafter Bildung. Architektur erhebt sich rechts und links und schliesst den Grund. Von grosser Bedeutung ist der taufende Petrus. Hier feiert das Nackte in den jungen Männern, von denen der eine im Wasser kniet, der andere mit auf der Brust gekreuzten Armen wartet und der dritte das Gewand vom Oberkörper abstreift, einen wahren Sieg. Auf die Krüppel, welche Petrus heilt, ward schon aufmerksam gemacht. Petrus im Gefängnisse, vom St. Paulus getröstet, ist von grandioser Einfachheit. (Vergl. Fig. 33.)

Diese Werke blieben bis auf die raffaelische Zeit die Schule der Florentiner Kunstjünger. Das strenge Maasshalten bei grossem Reichthum der Gestaltung und der Innerlichkeit hat selbst bei den grössten Meistern als ein Hauptvorzug Masaccios gegolten. Er will nie sinnlich täuschen; der Raum gilt für ihn nur als Compositionsmittel. In seinen Capellenbildern sind die Verkürzungen nie gesucht; fehlen aber auch nirgend. Niedriger stehen die Arbeiten Masaccios in S. Clemente in Rom. Wird die Mariengruppe unter dem Kreuze ausgenommen, so erscheint der Meister hier noch sehr unfrei, ja plump.

Bei den nächsten Nachfolgern Masaccios findet sich die Erbschaft des Meisters bereits getheilt. Wir nennen zuerst: *Andrea del Castagno* (1390—1457). Die Heroen und Sibyllen dieses Künstlers in der Villa Pandolfini zu Legnajo — jetzt abgenommen und in den Uffizien zu Florenz — lassen Andrea als einen kühnen, kraftvollen Gestalter erkennen, welcher das innerlich Rohe seiner Figuren durch eine an die

*) Die beigegebene Abbildung zeigt nur die beiden ersten Momente.

Antike mahnende Aeusserlichkeit zu verdecken strebt. Seine Färbung fiel stark ins Rothe und Gelbe, war aber mit breitem Pinsel behandelt. Erwähnung verdient das Reiterbildniss des Feldherrn Niccolò da Tolentino. Andrea hatte sich die Aufgabe gestellt, der Sculptur Schach zu bieten, indess

Fig. 83. Der den gefangenen Petrus tröstende Paulus. Aus einem Gemälde des Masaccio.

er ein Bildniss malte, das im Stande sein sollte, eine Reiter-Statue zu ersetzen. Andrea entwickelte mehr Kraft, als Grösse; aber gewiss flösste sein Bild den Kunstgenossen ein stolzes Gefühl ein, weil die Malerei mit der Sculptur auf deren eigenstem Gebiete zu ringen gewagt hatte. Das Bild, auf Leinwand gezogen, befindet sich im Dome von Florenz.

An den Cyclus von Fresken im Chor von S. Maria Nuova zu Florenz, wo Andrea die Verkündigung, die Darstellung im Tempel und den Tod der Jungfrau Maria malte, knüpft sich die Geschichte: dass der Künstler den in demselben Tempel beschäftigten Nebenbuhler Domenico Veneziano ermordet habe. Es hat sich aber herausgestellt, dass beide Künstler nicht gleichzeitig in S. Maria Nuova arbeiteten, sondern dass Domenico seine Fresken bereits 1445 vollendete, während Andrea Castagno die seinigen erst 1451 begann. Die schlagendste Widerlegung der Beschuldigung ist jedoch die, dass Domenico Veneziano seinen angeblichen Mörder um ziemlich vier Jahre überlebte.

Castagno, auf starken Eindruck bedacht, scheint es geradezu verschmäht zu haben, das bei ihm allenthalben hervordringende naturalistische Element durch Abscheiden des schlechthin Unwesentlichen zu realer Höhe zu erheben. Hiervon geben die noch in S. Croce zu Florenz vorhandenen Fresken, Johannes den Täufer und St. Franciscus darstellend, einen deutlichen Beweis. Der Täufer ist als alter Mann aufgefasst; er hat ein plumpes, bäurisches Gesicht, schaut unter wirrem Haar hervor gen Himmel und schlägt sich die Brust, wie etwa ein St. Hieronymus Eremita. Das Nackte, die Muskelpartien, Sehnen, geschwollenen Adern sind so genau, wie für eine anatomische Deduction berechnet, dargestellt; aber das Verarbeiten dieser Masse von Einzelnheiten zum Ausdrucke einheitlichen Lebens ist dem Maler unmöglich gewesen.

Domenico di Bartolomeo, nach der Heimat seiner Familie *Veneziano* oder *da Venezia* genannt, verfolgt die naturalistische Richtung Andrea Castagnos, besitzt aber mehr Schönheitsgefühl und eine grössere Kraft für Hervorbringung des Harmonischen, als jener. Er scheint für den toscanischen Styl gebildet worden zu sein: sein Meister ist indess unbekannt. Im Jahre 1439 trat er mit seinen Schöpfungen in S. Maria Nuova zu Florenz hervor, welche vorzüglich deshalb Ruf erhielten, weil sie in „Oelfarben" ausgeführt sein sollten. Domenico galt daher für einen Nachfolger Antonellos da Messina, welcher Letztere die flandrische Art der Oelmalerei nach Italien verpflanzte. Es ist von Domenico ein Frescobild — die einzige Reliquie der Leistungen dieses Künstlers — erhalten worden: eine in einer Steinnische sitzende Madonna, frei gezeichnet und trefflich drapirt, mit dem segnenden Kinde auf dem Knie, und Gott Vater, der oben in den Wolken in kühner Verkürzung erscheint etc. Dies Bild, ursprünglich im Tabernakel des Canto de' Carne secchi befindet sich, auf Leinwand übertragen im Besitze des Fürsten Pio zu Florenz. Das Werk ist jedoch nicht in Oel sondern in Tempera gemalt. Man könnte die Vermuthung hegen, dass Domenico andere als die gewöhnlichen Bindemittel für seine Temperafarben anwandte und das Leinöl, welches ihm Seitens der Kirchenvorstände von S. Maria Nuova bezahlt werden musste, für Herstellung eines Firnisses verbrauchte, mit welchem er seine Bilder bloss überzog.

Der zweite Schüler Masaccios — wenn nicht von diesem Meister

selbst, so doch durch dessen Werke gebildet — war *Filippo*, der Sohn eines Fleischers, Tommaso Lippi aus Florenz (1412—1469.) Schon im Jahre 1420 ward er als Klosterknabe im Ordenshause del Carmine in Florenz eingeschrieben, wo er bis zu seinem Austritt aus dem Kloster (1432) verweilte. Schon in seinen ersten Werken, welche er im Kloster, etwa 1430—1432, ausführte — jetzt nicht mehr vorhanden — soll sich *Fra Filippo* als „der Erbe des Geistes von Masaccio“ bewiesen haben, wie Vasari sagt. In dem jungen Frate steckte jedoch eine Glut der Empfindung, eine Lebhaftigkeit der Auffassung, welche ihn weit über die stylistische Strenge Masaccios hinausführten. Was von seinen Lebensverhältnissen erzählt wird, seine Gefangenschaft in der Berberei, wie seine zahlreichen Liebesabenteuer, mag novellistisch herausgeputzt worden sein; aber gewiss ist es, dass die Weltlust, der leichte Sinn, der romantische Schwung, welche dem Charakter des Fra Filippo zugeschrieben werden, in seinen Gemälden sich wiederspiegeln. Den Reiz der sinnlichen Erscheinung, die heitere Anmuth, das Lebenskräftige, oft bis zum Launigen gehend, stellte Filippo mit kühnem Pinsel dar. Seine Handfertigkeit verführt ihn oft zur Oberflächlichkeit; sein Zug für Naturwahrheit lässt ihn nicht selten ins Gewöhnliche, sogar Gemeine verfallen; aber an neuen Lebensäusserungen, an energischer Empfindung hat dieser Mönch, welcher mit profanem Sinn und profanen Mitteln an die heiligen Darstellungen hinantrat, niemals Mangel. Wie frei und richtig auch Filippo zeichnete, so vermied er doch die Verkürzungen, welche indess bei der lebhaften Auffassung seiner Figuren, kaum vermisst werden. Seine Färbung war kraftvoll; er brachte gern reiches Zierwerk an den Gewändern an, liess sich übrigens aber auf ein minutioses Detail nicht ein. Die Perspective war bei ihm schwach vertreten und die Architektur, mit Pilastern, Friesen, Kornischen etc., die er anzubringen liebte, steht weit hinter dem stylgerechten baulichen Beiwerk eines Uccello zurück. Es ist zu bemerken dass Fra Filippo, ganz seinem weltlichen Sinne entsprechend, die traditionelle Draperie umbildete und dem Zeitcostüme einen bedeutenden Spielraum verlieh. Es kommt ihm nicht darauf an, selbst Engel in florentinischer Tracht erscheinen zu lassen. Einzelne Madonnen dieses Meisters nehmen sich in der naturalistisch abgeänderten Draperie sehr lebendig aus.

Als vorzüglichstes Werk dieses Meisters können seine Fresken im Dome von Prato — einer kleinen Stadt in der Nähe von Florenz — gelten. Hier stellte er in mehreren Feldern die Geschichte St. Stephans und diejenige Johannes des Täufers, sammt einzelnen Heiligenfiguren dar. Die Letzteren sind sehr lebhaft und würdig aufgefasst. Die epischen Bilder haben eine energische Action, treffende Charakteristik, namentlich der Gestalten niederer Art, — wie die Henker des St. Stephan — und durchgehends ist Alles mit grosser Virtuosität gemalt. Ob Fra Filippo auch oft die Erhabenheit über dem Eifer verlor, naturwahr zu sein, — rein malerisch weiss er stets seine Figuren zu halten.

Die Gemälde Filippos im Dome zu Spoleto — stark übermalt — stellen die Verkündigung, die Anbetung der Hirten, den Tod und die Krönung der Maria dar. Namentlich in der Krönung, einem der frühesten Halbkuppelgemälde, macht sich die, den Hauptgruppen nach strenge, innerhalb der Gruppen aber desto freiere Composition bemerklich. Hier hat Filippo deutlich gezeigt, wie lebhaft bei ihm das Gefühl für Schönheit

Fig. 34. Tod St. Bernhards. Von einem Gemälde Filippo Lippis. (Bruchstück.)

und Anmuth sei. Ernst und würdevoll ist Filippo ausnahmsweise in seinem Tode des h. Bernhard im Dome von Prato. (Vergl. Fig. 34.)

Mehr noch, als in den Fresken, der Schönheit der sinnlichen Erscheinung und der sanften Empfindung huldigend, giebt Fra Filippo in seinen Tafelbildern vielleicht den reinsten Ausdruck seiner künstlerischen Persönlichkeit. Die Geburt Christi im Louvre muss jedoch hier ausge-

nommen werden, da in diesem Werke sich eine grobnaturalistische Auffassung findet. Ueberhaupt besitzt dieses Altarwerk mehr als einen, dem Fra Filippo fremden Zug.

Das vollendetste Altarbild Filippos ist die Geburt Christi im Refectorium zu S. Domenico in Prato. Das Christkind liegt auf dem Boden, und wird von der Jungfrau, St. Joseph, von St. Georg und St. Dominicus angebetet. In einer zwar nicht sorgfältig bis ins Detail ausgeführten, aber künstlerisch angeordneten Felsenlandschaft, erscheinen die Hirten; oben sechs Engel, welche den Lobgesang ertönen lassen. Dies ist die schönste Madonna Filippos, eine Figur von grösstem Liebreize.

Filippo war sehr fruchtbar; allein viele der von Vasari genannten Werke sind verloren, verschwunden. Von vortrefflichen Tafelbildern dieses Künstlers nennen wir die Madonna in den Uffizien in Florenz; die Verkündignng in S. Lorenzo zu Florenz; eine unter Masolinos Namen aufgeführte Verkündigung in der Münchener Pinakothek und sodann die Madonna in halber Figur daselbst. Uebrigens beschränken wir uns darauf, auf die Gemälde hinzuweisen, welche sich im Berliner Museum befinden. Das erste Bild stellt Christus und Johannes den Täufer als Knaben dar, wie sie sich in einem mit vier Hirschen staffirten Walde finden, aus welchem sich die Aussicht auf eine hügelige Ferne eröffnet. Die Landschaft ist keineswegs naturalistisch gefasst; sie hat mehr Andeutung als Eigenleben; immerhin ist es aber eine für Lippi und seine Zeit charakteristische Darstellung landschaftlicher Natur. Das zweite Bild stellt die heilige Jungfrau als die Gnademutter dar, welche von einer Schaar von Gläubigen, über denen zwei Engel schützend die Gewänder ausbreiten, angebetet wird.

Unter den Nachfolgern Fra Filippo Lippis ragt zunächst *Francesco di Stefano* (1423 geb.) genannt *Pesellino*, aus der Künstlerfamilie der Peselli in Florenz, hervor. Pesellino führte die affectvolle Bewegung Fra Filippos in seine Gemälde ein, besass jedoch eine mangelhafte Zeichnung — kurze Oberkörper mit langgestreckten Schenkeln — und kam seinem Vorbilde in der Kunst der malerischen Gruppirung bei weitem nicht gleich. Die Ausführung dagegen, meist in schwerem Tone gehalten, war fleissig. Trotz der wesentlichen Unterschiede zwischen Meister und Jünger ist doch mehr als ein Bild Pesellinos — vermuthlich auf das Zeugniss gegewinnsüchtiger italienischer Kunsthändler hin — dem Fra Filippo zugeschrieben worden.

Alesso Baldovinetti (1422—1499) muss hier, nicht sowohl seiner Gemälde und musivischen Arbeiten wegen genannt werden, als aus Grund seiner Versuche, die technischen Mittel zu verbessern. Eigenthümlich ist diesem Künstler die genaue Naturbeobachtung bei den, von ihm mit Vorliebe gewählten, landschaftlichen Scenerien oder Hintergründen. Seine Perspective besitzt keine theoretische Magerkeit mehr; er häuft die landschaftlichen Requisiten nicht, um einen störenden Ueberfluss an Gegenständen zu vermeiden, die schwerlich auf engem Raum in der Natur zusammengedrängt sind.

Seine Flüsse enthalten Wasser, die Uferpartien sind einfach, aber malerisch; Brücken erscheinen; die Pflanzen sind botanisch genau dargestellt und seine Prospecte von Städten, Burgen, Landhäusern folgen der Wirklichkeit. Die Stimmung, das Walten der Atmosphäre fehlt freilich noch.

Baldovinetti malte in Fresco in eigenthümlicher Weise. Er legte die Bilder frisch an; malte trocken aus, wandte jedoch zum Anreiben der Farben kein Leimwasser, sondern Eigelb und (Oel-) Firniss an. Diese Methode erwies sich als unpraktisch; aber ohne Zweifel wurden durch Baldovinettis Experimente die *Pollaiuoli, Antonio* (1433—1498) und *Pietro* zu ihren technischen Verbesserungen angeregt. Sie strebten, die Monotonie der Färbung zu brechen, indem sie mit Mitteltönen grundirten, dann die Farben in Lasur auftrugen, so dass der Grund durchschimmerte und die Halbtöne, Schatten und hohen Lichter pastos aufsetzten, um Alles noch einmal zu lasiren. Sie erreichten Tiefe, Sättigung und Wärme des Colorits, wenn auch keine Leichtigkeit im Farbenspiele. Später malten sie die Köpfe mit vollem Impasto. Sie wandten harzige Stoffe beim Anreiben der Farben an, wie es scheint. Antonio war als Zeichner für die Zwecke der Bildhauer und Goldschmiede sehr geschätzt. Seine Zeichnung ist jedoch plump und unharmonisch. Er zeigt weder schöne Form noch Beseelung in der Bewegung, aber Pracht der Ausführung.

Den Pollaiuoli schliesst sich *Andrea Verrocchio* (1432—1488) an, welcher aus der Familie der Cioni stammte. Andrea war zunächst Goldschmied, Bronzearbeiter und Bildhauer, so wie schliesslich Maler. Seine Darstellung ist sauber, zeigt viel Naturstudium, leidet aber an einem Mangel an Freiheit und Empfindung. Oft ist Verrocchio bis zum Handwerksmässigen trocken. Seine mühsame Arbeit, die „Taufe Christi", ist trotz des ängstlich anatomisch behandelten Nackten und der Kälte der ganzen Scene weltberühmt geworden. Den vordersten der beiden am Ufer des Flusses unter einer Palme knieenden Engel hat der, kaum dem Knabenalter entwachsene, Lionardo da Vinci, der Schüler Verrocchios, gemalt und soll durch die Grazie dieser Figur dem Meister das Malen auf immer verleidet haben.

Obgleich in seiner Darstellungsweise schwankend und nur zu oft einen Mangel an Durchbildung zeigend, darf *Sandro Botticelli* (1447—1515) mit bedeutend höherer Geltung auftreten. Er war zweiundzwanzig Jahre alt, als sein Meister Fra Filippo starb. In der Zeit unmittelbar darauf malte Botticelli — eigentlich *di Filipepi* genannt — in der Weise seines Meisters, ohne aber dessen malerische Harmonie der Conception zu erreichen. An Bewegung ist Sandro dem Filippo gleich, erscheint jedoch, weil keine feste Haltung in der Anordnung sich findet, unruhiger als Filippo Lippi. Er geht in seiner Schilderung naturwahr zu Werke, besitzt Charakter und oft auch Anmuth in seinen Figuren, häuft indess die Details und gelangt selten zu einer einheitlichen Wirkung. Um seinen Gemälden einen reichen Anstrich zu verleihen, erzählt er auf einem Bilde zwei oder mehr Geschichten auf ein Mal. In der Geschichte Mosis, in

der Sixtinischen Capelle zu Rom, stellt er dar, wie Moses den Aegypter erschlägt; wie er von dannen flieht; wie er mit den midianitischen Hirten kämpft und dann den Töchtern Jethros die Schafe tränkt. Im Hintergrunde zieht Moses auf dem Berge die Schuhe aus, und knieet dicht daneben vor dem, im flammenden Busche erscheinenden, Jehovah. Moses erscheint also sechs Mal auf einem und demselben Bilde. Die Zeichnung ist edel, die Scene der Ueberwältigung des Aegypters von höchster Wahrheit und Kraft und der Zug der Frauen von idyllischer Ruhe.

Kräftig und stylvoll und ganz des Fra Filippo würdig ist seine An-

Fig. 35. Madonna mit Engeln, nach Sandro Botticelli.

betung der heil. drei Könige, in denen drei Medicäer portraitirt sind. Auch die Krönung der Jungfrau, welche in einer Glorie, von Engeln umgeben, kniet, mit achtzehn Heiligen in Lebensgrösse unten, besitzt Grösse und Ernst. Die heil. Jungfrau, ein Rundbild in den Uffizien — erster Corridor — ist äusserst zart und glücklich in der Färbung behandelt. Sehr bemerkenswerth ist der naiv-realistische Zug in diesem Bilde, dass ein Engel der schreibenden Jungfrau das Dintefass hält. (Vergl. Fig. 35.) Höchst anmuthig ist die Madonna, im Besitz eines S. Nistri, in Prato: das Jesuskind sitzt, zur Mutter aufblickend, auf einem Kissen und betet dieselbe

an. Rechts ist ein Tisch mit einer Vase mit Rosen; links zeigt sich der junge Johannes der Täufer. Die Malweise ist rauh, dennoch sind die Feinheiten dieser Schöpfung nicht zu verkennen. Diesen ruhigen Bildern kann man, um die Extreme im Charakter des Künstlers zu umfassen, den Untergang der Rotte Korah, Dathan und Abiram in der Sistina entgegenstellen, in welchem Gemälde die wildeste Bewegung, sammt dem Ausdrucke des Entsetzens auf die Spitze getrieben ist.

Auf allen Feldern nach Eroberungen für seinen Pinsel suchend, that Botticelli den kühnen Schritt, die classische, mythologische Welt sich dienstbar zu machen. Cosmo de'Medici wünschte für seine Villa zu Castello ein heiteres, lebenswarmes Bild und Botticelli malte die Geburt der Venus Anadyomene. Die Göttin erscheint in einer Muschel, die von den allegorischen Figuren zweier Winde ans Ufer getrieben wird. Die Figuren sind lebensgross, die Venus errinnert in der Haltung an die Antike und ist von lebenathmenden Formen. Ueber das Ganze scheint ein poetischer Duft ausgegossen, welcher das Strenge mildert und aus der hehren Göttin ein Gebild der Romantik macht. Eine Masse von Nacktem gab Sandro in seinem Liebes- oder Venusgarten, bei welcher Darstellung indess das Naturalistische nicht zur Einheitlichkeit erhoben erscheint. Zu erwähnen ist noch die Allegorie des Apelles von der Verläumdung, ein Bild mit prunkender Architektur und sehr zerfahrener Anordnung der Gruppen. Man sieht hier die Wahrheit als nackendes Weib, welche sich an den Himmel zum Beweise ihrer Schuldlosigkeit wendet, während die Lüge ihr höhnisch den Rücken zukehrt. Dann wird die Lüge, entkleidet, vor den Richterthron geschleppt, wo die zigeunerhaft zerlumpte Unschuld die Gerechtigkeit um Rache anfleht. Hier haben sich wieder zwei Lügengestalten eingefunden, welche das Verderben von der Mitschuldigen abzuwenden streben. Das Ganze macht einen keineswegs angenehmen Eindruck, ganz abgesehen davon, dass diese Megären so ganz und gar nicht zu ihrer Umgebung passen.

Es wäre noch *Cosmo Roselli* anzumerken, dem eine lebhafte Phantasie mangelte und der daher meist fremde Stoffe reproducirte, so wie *Fra Diamante*, der Gehülfe des Fra Filippo Lippi, bevor wir uns zu dem Sohne des letzteren wenden.

Dies war *Filippino Lippi* (1460—1503) der Schüler Sandro Botticellis, welcher die Malweise desselben zu edler Entfaltung brachte. Filippino ist nicht so monumental, wie Masaccio, auch nicht so romantisch, wie es sein Vater oft sein kann; aber er dringt zur Harmonie der Gestaltung durch, besitzt Pathos, ohne in unruhigen, störenden Affect zu verfallen und versteht sich auf grosse Anordnung, wie Filippo selbst. In der That ward ein St. Hieronymus von Filippo als ein Werk des Sohnes betrachtet.

In S. Maria Novella zu Florenz malte Filippino den h. Thomas mit den vier Cardinaltugenden unter einem prächtigen Baldachin. Die Füsse des Heiligen treten auf Ketzer. Mächtig behandelt sind die Irr-

lehrer zu beiden Seiten des Vordergrundes welche den lebendigsten Antheil über das Loos ihrer Genossen darlegen. Die wirksamsten Figuren sind der Vater der Arianer, ein ehrwürdiger Greis und Sabellius, sammt zwei Knaben. Filippino geht in der Anordnung seiner Bilder durchaus malerisch zu Werke, obgleich er in Beziehung auf die Lichtgebung und Farbe seine bewundernswerthe Composition gar nicht ausnutzen kann. Was Lippi gruppirt, ist für die Aufnahme mächtiger Lichtwirkung geschaffen. In seinem Martyrium St. Peters in der Brancacci-Capelle del Carmine zu Florenz hat er die geradlinige Composition angewandt, wahrscheinlich nur deshalb, weil das Gemälde Masaccios, die Heilung des Krüppels, welche das obere Bild dieser zweiten Hauptwand war, in ähnlicher Weise arrangirt wurde. Dennoch sieht man auf dem Bilde Lippis das Concave und Convexe der Gruppen, und unterscheidet auf einen Blick, dass die geradlinige Anordnung aus zwei Haupttheilen und acht Gruppen besteht, die in sich der Bogenlinie gehorchen. Ein herrschendes Licht, auf die Gruppe des bei den Füssen emporgezogenen Heiligen und seiner Henker geworfen, würde zeigen, wie nahe Filippino Lippi den Principien steht, welche von einem Correggio und Rubens mit so grossartiger Wirkung in Anwendung gebracht wurden.

Die Mittelgruppe des Bildes der Erweckung des Königssohnes derselben Capelle zeigt in der Mannigfaltigkeit der Linienführung, in ihrer Concavität, in der linearen Gesammtform den ganzen Filippino und bildet einen herrlichen Gegensatz zu der stylvollen Ruhe des von Masaccio entworfenen Theiles dieses Gemäldes. Ebenso malerisch ist auch die Befreiung St. Peters durch den Engel, mit dem schlafenden Wächter componirt, einem schönen Jüngling, der sich in süssem Schlummer auf seine Lanze lehnt. Neben dem Lieblichen, das uns in dieser Darstellung anmuthet, tritt das Grandiose, Strenge des Masaccio, in der Scene wie Paulus den gefangenen Mitapostel tröstet, desto schärfer hervor. An Erhabenheit lässt die letztere Darstellung, die, nach Vasaris Angabe, vielfach dem Filippino zugeschrieben wird, jedoch — auch aus inneren Gründen — dem Masaccio angehört*), alle anderen Gemälde der Brancacci-Capelle hinter sich zurück.

Es ist eine Eigenthümlichkeit Filippinos, dass derselbe seinen Figuren ein empfindungsreiches Eigenleben zu verleihen sucht, selbst auf die Gefahr hin, dem Wesentlichen nach, aus den Kreisen kirchlicher Malerei herauszutreten. Das Liebliche, Gefällige durchdringt alle Werke Filippinos und sein Schönheitsinn lässt ihn stets eine harmonische Linienführung finden. Oft erhebt er sich zu dramatischer Höhe, wie in den Scenen aus dem Leben des Apostels St. Johannes und St. Philippus (Strozzi-Capelle in S. Maria Novella); dann aber auch schildert er mit Zartheit und mit gemüthvoller Empfindung solche Scenen, die, obwohl kirchlichen Inhalts, dennoch den gemüthlichen Ton des häuslichen

*) Vergl. Kuglers Handbuch der Kunstgeschichte, und Kugler-Burckhardt, Gesch. d. Malerei.

Lebens zulassen. Für diese Art von Auffassung ist das schöne Staffeleibild in der Badia zu Florenz charakteristisch: St. Bernhard sitzt im Freien vor dem Kloster und schreibt in milder Abendlandschaft, als ihm Maria mit ihrem himmlischen Gefolge naht. Das selige Erstaunen des Heiligen, dem die Feder aus der Hand sinkt, ist unübertrefflich wahr. (Vergl. Fig. 36.)

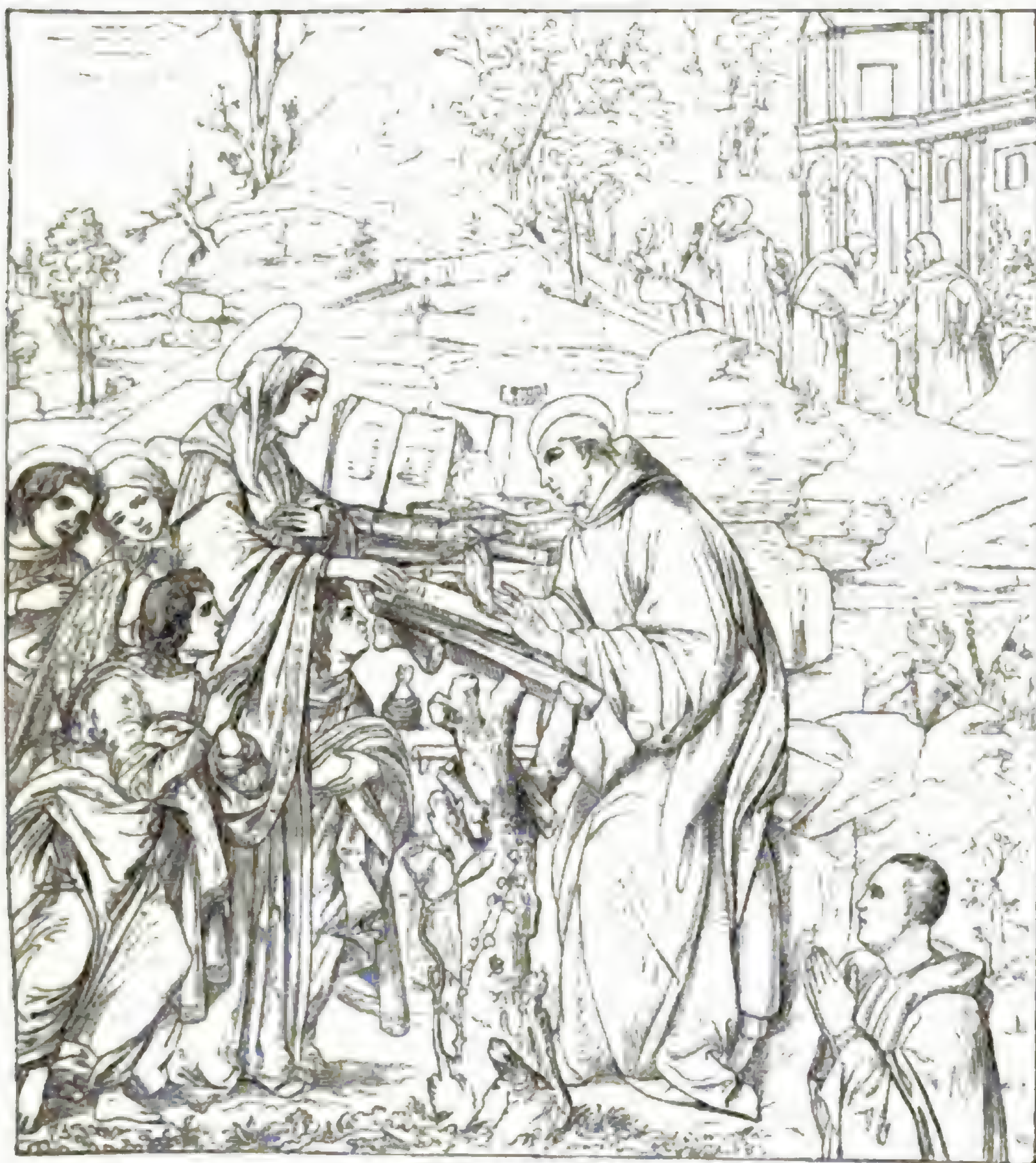


Fig. 36. Die h. Jungfrau erscheint St. Bernhard. Nach Filippino Lippi.

Grosse Leichtigkeit des Schaffens und der Gesammtausdruck der Freude des Daseins tritt uns in den Werken des *Benozzo Gozzoli* (1424— nach 1484) entgegen. Dieser Künstler hat von seinem Meister Fiesole eine gewisse Holdseligkeit der Form, so wie die Feinheit in den Gesichtszügen bewahrt, während er im Uebrigen in eigenthümlicher Weise erscheint Auf den ersten Blick tritt der Formenreichthum seiner Werke hervor, neben welchem die Gemälde seiner Vorgänger dürftig ausgestattet sind.

Gozzoli liebt eine umfassende Scenerie, weite landschaftliche Prospecte von romantischem Charakter, wohlgepflegte Gärten, prachtvolle Architekturen. Er hat mit kühner Hand der Darstellung neue Mittel erobert. In der schönen Umgebung erscheinen in voller Lebensfreudigkeit Benozzos ansprechende, schön drapirte Figuren, mehr eine Situation vergegenwärtigend, als eine durchgeführte Handlung darstellend. Die Figuren sind höchst ungezwungen gezeichnet; er ist seiner Mittel so vollkommen Herr, dass er keine Schwierigkeiten zu umgehen braucht und bemessen oder gar steif würde. Voll quellender Schaffenslust spendet Benozzo Gozzoli mit freigebiger Hand; er besizt stets eine Ueberfülle von Figuren und bei einer Handlung fehlen die Zuschauer in der Regel nicht. Aber selbst dies Allzuviele wirkt nie störend, da er stets den Zusammenklang findet. Unangenehmer schon fällt seine Neigung auf, eine und dieselbe Person auf einem Gemälde mehrfach in verschiedenem Vornehmen darzustellen. Dieses Doppelgehen findet sich auch in seinem Hauptwerke im pisanischen Campo Santo, von 1469—1485 gemalt. Hier befinden sich drei und zwanzig Darstellungen dieses Meisters, — Geschichten des alten Testaments, welche mit Noah beginnen und bis zu David und Salomo reichen.

Gleich die erste Composition: „Noah und seine Familie" ist die reichste der ganzen Folge und zugleich diejenige, welche den vollsten Einblick in die Eigenthümlichkeit des Malers gestattet. In einer mit Rebenlauben und einer feenhaften Architektur ausgestatteten Landschaft sieht man ein reich bewegtes Treiben. Jünglinge auf Leitern stehend, nehmen die Trauben ab und reichen sie reizenden Mädchengestalten, welche ihrerseits die Kelter füllen, in welcher ein kraftvoller Mann wacker arbeitet. Der Erzvater, von zwei kleinen Kindern geleitet, wandelt langsam daher, seinen Spitzhund neben sich, welcher zwei fernere kleine Sprösslinge Noahs anbellt. Zwischen der Rebenlaube und der Villa erscheint der Patriarch abermals; die Hausfrau credenzt ihm den frischen Trunk und Noah scheint genau über die Qualität des Weines nachzudenken. Rechts im Vordergrunde schläft der nackende Patriarch, von dem einen Sohne verspottet, von der Hausfrau bedauert, während die erwachsenen Töchter die Hände vor die Augen halten und der älteste Sohn von rückwärts dem Vater das Gewand überwirft.

Besonders schön angeordnet ist die Heirath Isaaks und Rebekkas; von höchst energischer Bewegung dagegen die Zerstörung Sodoms mit den, Donnerkeile schleudernden, Racheengeln. Von überaus charakteristischer Wahrheit sind zwei kämpfende Reiter in der Darstellung von Abrahams Siege über die Räuber; von höchster Anmuth der Bewegung zwei Tänzerinnen (Vergl. Fig. 37) aus der Hochzeit von Jakob und Rahel. Die ganze Folge ist ein wahres Riesenwerk und lässt, zumal da dieselbe verhältnissmässig gut erhalten ist, die reiche Schöpferkraft Gozzolis bewundern. In seinen Fresken in der Madonnencapelle des Doms von Orvieto ist Gozzoli noch nicht zur Entwickelung seiner Eigenthüm-

lichkeiten gelangt, sondern malt merkbar in der Art des Fiesole. Die Staffeleibilder Gozzolis sind selten. Im Louvre ist St. Thomas von Aquino, auf einem Ketzer thronend, zur Seite Platon und Aristoteles.

In Benozzo Gozzoli ist das Streben nach Naturwahrheit so weit ausgebildet, um sich in eine Menge zufälliger Besonderheiten, in geradezu genrehafte und dazu vereinzelte Züge aufzulösen. Der Zusammenschluss des Dargestellten, die Richtung auf den Inhalt einer Handlung, deren Deutlichkeit und Wirkung durch die lebenswahre Auffassung des Wesent-

Fig. 37. Aus der Hochzeit Jacobs und Rahels von Benozzo Gozzoli.

lichen erzielt wird, sollte durch einen Meister geltend gemacht werden, welcher ohne den mächtigen Signorelli der Grösste in der Reihe der Maler zwischen Masaccio und Lionardo da Vinci sein würde. Es ist dies *Domenico Curradi*, *Ghirlandajo* genannt (1449 — spätestens 1498). Der Beiname stammt von dem Vater des Künstlers, einem talentvollen florentiner Goldschmiede, der für die Jungfrauen schön gearbeitete silberne oder goldene Kränze (Ghirlande) als beliebten Kopfputz lieferte. Auch Domenico verstand sich auf die Arbeit in edlen Metallen, welche damals einen hohen Grad sculpturaler Ausbildung seitens der Künstler

erheischte. Vielleicht wandte diese Jugendbeschäftigung Domenicos, welche die sorgfältigste Behandlung erheischte, denselben von aller Flüchtigkeit in seinen Gemälden ab.

Ghirlandajo ist zur Wiedergabe des Lebensvollen eben so wohl als Gozzoli befähigt; er macht jedoch einen ausserordentlich verschiedenen Gebrauch von den naturalistischen Elementen. Er ist ein Realist in der Abscheidung des schlechthin Zufälligen, in der Durchbildung seiner Gestalten mit Beziehung auf ihren Antheil an der Bedeutung des dargestellten Stoffes und hält nicht den flüchtigen Moment, sondern die andauernde Stimmung im Auge. Es liegt eine gehaltene Bewegung, eine edle Ruhe in seinen Gemälden, verklärt durch eine hohe Anmuth der Gestalten. Ghirlandajo hat manches Verwandte mit Fra Filippo, was besonders in der Gruppenbildung auffällt; doch erscheint diese Bildung bei Filippo Lippi mehr zur Harmonie, bei Ghirlandajo zur Symmetrie gewandt. Auf den Gemälden dieses Meisters ist die Portraitfigur in sehr freier Weise benutzt. Die Bildnisse lebender Persönlichkeiten, oft wunderbar schöner Frauen, sind nicht bloss seitwärts und abgeschieden von dem dargestellten Vorgange angebracht, sondern treten in die unmittelbare Nähe der Hauptgruppen, in edler Ruhe zu Theilnehmern der heiligen Geschichten werdend. Es ist bezeichnend für Ghirlandajos Styl, dass diese Portraitfiguren nur selten störend erscheinen: von der Spitze der Bewegung bis zu der völligen Ruhe der Bildnissfiguren ist es eben kein weiter Raum; ja diese festlich geschmückten Gestalten scheinen oft die feierliche oder würdevolle Gesammtwirkung der Gemälde zu verstärken. Die Architektur Ghirlandajos ist edel gehalten und reich, unter Benutzung antiker Motive, ornirt und besitzt Solidität, anstatt der luftigen, bloss als Bild gedachten Gebäude Benozzo Gozzolis. In der landschaftlichen Scenerie aber ist dieser der Stärkere, obgleich Ghirlandajo ein sicheres Gefühl für die Abmessung der Entfernung durch seine perspectivische Anordnung zu erregen weiss.

Eine hohe Idee von Ghirlandajos Vorzügen erregt sein, in der Sistina-Capelle zu Rom befindliches Fresco, die Berufung Petri und Andreä zum Apostelamte. Die beiden Jünger knieen vor dem Heilande, welcher mit einem alten und einem sehr jugendlichen Nachfolger eine wundervolle Gruppe bildet. Eine meisterhaft geordnete Gruppe, mit ausdrucksvollen Gestalten zeigt sich links, während rechts die Zuschauer nach dem Mittelgrunde hin reihenweise geordnet sind. Die Aussicht auf den See eröffnet sich, wo Christus abermals erscheint, um die im Kahne befindlichen Jünger heranzurufen. Die Gestalten sind voll Adel, die Gewandung ist schön motivirt, vielleicht nicht wirklich gross behandelt.

Durch die Darstellung der Seelenbewegung bedeutender, als dies, doch der Hauptsache nach äusserlich gefasste Bild, ist der Tod des St. Franciscus, wo sich die grösste Simplicität mit tiefem Ausdruck verbindet. In seiner ganzen Grösse tritt der Künstler in Sta. Maria Novella zu Florenz auf, wo er das Leben der Jungfrau und Johannis des Täu-

Fig. 38. Die Heimsuchung von Domenico Ghirlandajo (Bruchstück).

fers darstellte. Die Krone dieser Darstellungen ist die Heimsuchung: Maria stattet der Elisabeth ihren Besuch ab. (Vergl. Fig. 38.) Es liegt etwas tief Rührendes, ahnungsvoll auf die Zukunft Hinweisendes in der Begrüssung der beiden heiligen Frauen, in deren Blicken gleichsam Frage und Antwort liegt. Die Begleiterinnen der Elisabeth sind frauenhaft, die der Maria vom höchsten, mädchenhaften Reize. Hier ist das Portrait der ihrer Schönheit wegen berühmten Ginevra Benci unter den Freundinnen der Elisabeth angebracht. Die Geburt der Jungfrau hat Etwas von Paolo Veronese; besonders schön ist das Mädchen, welches Wasser in ein Becken giesst. In der Allerheiligenkirche (Ognisanti) zu Florenz befindet sich ein al fresco gemalter St. Hieronymus, welcher, zwischen Büchern vergraben, in tiefes Nachdenken versunken ist. Dies ist ein mit flandrischer Genauigkeit in dem Beiwerke behandeltes Gemälde. Auch das Abendmahl im Refectorio der Ognisanti hat in den Köpfen diese fleissige Ausführung. Diese Bilder gehören der Frühperiode Ghirlandajos an.*) Von den Schülern und Nachfolgern Ghirlandajos, *Francesco Granacci*, *Bastiano Mainardi*, (Fresken in S. Gimignano) *Davide* und *Benedetto Ghirlandajo* kann manche tüchtige Arbeit genannt, aber keine Weiterführung des Styls ihres Meisters gerühmt werden. Nur in der bei jenem noch ungenügenden Färbung zeigt sich der Fortschritt.

Einen grossartigen Aufschwung nahm dagegen *Luca da Cortona*, eigentlich *Signorelli* (1439—1521). Dieser gewaltige Genius vereinigte die Vorzüge der florentiner Realisten; wir finden die affectvolle Bewegung Botticellis, den reichen Schaffensdrang und den Lebensathem aus Gozzolis Gemälden, die Würde Ghirlandajos mit der malerischen Anordnung Filippino Lippis, der herrlichen Gewandung Fra Filippos und dem Ernste und der Strenge der Charakteristik eines Masaccio vereinigt. Dazu kommt eine Freiheit des Nackten, welche darauf hinweist, dass Signorelli mit dem Messer in der Hand anatomische Studien gemacht hatte. Ein dramatischer Schwung, an Orcagna mahnend, zieht sich durch Signorellis Productionen, und dabei ist die Formengebung so durchbildet, dass sie an diejenige der Antike erinnert. Signorellis Schönheitssinn ist noch in der Darstellung der heftigsten Bewegung vorwaltend und erreicht in seinen Engeln und weiblichen Figuren eine Grazie, über welche selbst ein Raffael kaum hinausgekommen ist.

Signorellis grossartigstes Werk sind seine Fresken in der Madonnen-Capelle di San Brizio im Dome von Orvieto, welche sich an die Arbeiten Fiesoles und Benozzos anschliessen. Die letzten Dinge beginnen mit dem Weltuntergange. Die Naturgewalten sind entfesselt und Blitze strecken die dem Tode Geweihten zur Erde nieder. Eine Fülle charakteristischer Motive, sammt den heftigsten Affecten, durch die eindringlichste Naturwahrheit verschärft, zeigt die ganze Kraft des Malers im Furchtbar-

*) Auf einem der zerstörten Bilder der Vespucci-Capelle von Ognisanti portraitirte Ghirlandajo den Amerigo Vespucci.

Erhabenen. (Vergl. Fig. 39.) Auf den Fall des Antichrists folgen die bewunderten Darstellungen von Himmel und Hölle, in denen sich bei reichster Phantasie die ganze Herrlichkeit der nackten Körperformen, bei lebenswarmer Empfindung offenbart. Das Paradies mit wundervollen Engelsgruppen, welche musiciren oder Blumen streuen (vergl. Fig. 40), erschöpft alle Gefühlsstadien von tiefem, seligen Frieden bis zur andächtigen Extase,

Fig. 39. Aus Signorellis Sturz der Verdammten. (Nach einer Photographie.)

während die Hölle eine Abstufung der Empfindungen des Grauenhaften, Furchtbaren, bis zur wilden Verzweiflung zeigt. Trotz des brutalen Gebahrens der, als kräftige, rohe Männergestalten aufgefassten, Teufel, welche sich der zusammengedrängten Schaar der Verdammten zu bemächtigen streben, ist das Ganze edel gehalten. Die verschlungenen Gruppen deuten nicht im geringsten darauf hin, dass es dem Künstler Mühe ge-

kostet habe, immer neue Motive für die Bewegung zu erfinden; — Signorellis Leichtigkeit ist eben so gross als seine Kraft. In kleinen Rundbildern greift der Meister direct auf das Feld der Antike; die heidnischen Dichter, welche das Jenseit schilderten, erscheinen neben Dante — Hesiodos, Virgilius, Claudian, — und in kleineren Medaillons mit mytho-

Fig. 40. Engel aus Signorellis Paradiese.

logischen Scenen und antik gefassten Allegorien könnte man, dem Styl nach, Nachbildungen von classischen Bildwerken erblicken.

In der Kirche del Gesù zu Cortona war ein Abendmahl Signorellis aufgestellt, welches sich jetzt im Domchor jener Stadt befindet. Dies Bild zeichnet sich durch die kühne Abweichung von den bisherigen Darstellungen der Einsetzung des Sacraments aus. Im Halbkreise dicht gedrängt knieen die Jünger, während Christus mit einer Platte in der Hand

erscheint, um der Schaar die Hostien darzureichen. Judas steckt den wunderthätigen Bissen zu gelegentlichem Verkaufe in seinen Geldkasten. Ein anderes berühmtes Tafelbild Signorellis bewahrt der Dom von Perugia, eine thronende Madonna mit vier Heiligen und einem Engel, welcher die Laute spielt. Hier ist lebensvolle Formenschönheit mit tiefem würdigen Ausdrucke vereinigt. In den Uffizien zu Florenz befindet sich eine Madonna dieses Meisters von gemüthreichem Ausdrucke und kraftvoller Einfachheit. Der Hintergrund zeigt nackte Hirten; die obere Einfassung hat Reliefbilder — ein Beweis, wie nahe bei Signorelli das Leben selbst, der christliche Mythos und die Antike zusammenlagen.

Blicken wir von diesem Höhenpunkte auf die Toscaner der Zeit der Vorblüte zurück, so müssen wir diese Künstler, welche mit Kraft und Kühnheit ihre Eroberungszüge auf dem Felde malender Darstellung ausführten, mit Ehrerbietung betrachten. Es lässt sich jedoch nicht leugnen, dass bei diesem Streben, den Kreis des Darstellbaren zu erweitern, und zugleich der Erscheinung des sinnlichen Seins und Wirkens näher zu kommen, die geistige Seite der Kunst sich wenig gehoben hatte. Die Aeusserlichkeit war erfasst, das Verständniss der Form und ihre Darstellung war gefunden; aber selbst ein Luca Signorelli vermochte es nicht, sich zu der Höhe zu erheben, auf welcher das Aeusserliche als vollendetes Maass individueller, freier Innerlichkeit erscheint.

Das Bild der Thätigkeit der Toscaner des XV. Jahrhunderts würde unvollständig sein, wenn die Miniaturmaler, deren Hauptsitz Florenz war, nicht erwähnt würden. Die biblischen Manuscripte, die Mess- und Gebetbücher, die Werke classischer Dichter, Urkunden u. s. w. wurden mit höchster Pracht ausgestattet. Die Malerei hat hier nicht, wie in früheren Jahrhunderten, den Nebenzweck, zur Erläuterung des Inhaltes der Texte zu dienen, sondern ist reiner Schmuck. Die Anfangsbuchstaben, die Ränder sind in verschiedenster Weise ornirt. Nach dem Beispiele Simones di Martino, welcher den von Petrarca revidirten Virgil mit Randbildern versehen hatte, verschmähten selbst gute Maler die Verzierung der Manuscripte nicht, wie das Breviarium des Matthias Corvinus von Ungarn mit seinen höchst geschmackvollen Bildern und Ornamenten bezeugt, unter denen auch ein Neptun mit Seerossen und Amorinen und eine launige Darstellung — ein Affe, der einem Kinde eine Traube ablocken will, indess er ihm einen Apfel anbietet, — vorkommen. Die Nachrichten über die Miniatoren fliessen jedoch dürftig; die Namen der Schreiber sind in den Manuscripten gewöhnlich genannt, dürften jedoch in vielen Fällen nicht für die Maler gelten, wie denn die Manuscripte nachweislich zuweilen erst längere Zeit nach ihrer Vollendung ausgemalt wurden.

Gherardo aus Florenz zeichnete sich in den letzten Decennien des XIV. Jahrhunderts in der Miniaturmalerei aus. Er war der Meister des genannten Breviarii des Ungarkönigs. Die für Herzog Friedrich von Urbino gearbeitete urbinensische Bibel, jetzt im Vatican, ward von einem Franzosen, Hugo de Comminelli geschrieben, aber von einem florentiner

Maler, dem Styl nach, ornirt. Ein anderer Miniator, *Attavante*, schmückte für Matthias Corvinus ein Missal in der Weise Ghirlandajos; von den Arbeiten des *Abbate Don Bartolomeo della Gatta* hat sich nichts erhalten.

SECHSTES CAPITEL.

Die Schulen Ober-Italiens von der Mitte bis zum Ausgang des XV. Jahrhunderts.

a. Die Paduaner.

Francesco Squarcione. — Strenger Anschluss an die Antike; Vorzüge des Colorits. — Piero della Francesca. — Andrea Mantegna; Verschmelzung des antiken Grundzugs mit realen Elementen. — Cosimo Tura. — Melozzo da Forli; seine Meisterschaft in der Verkürzung; Parallele mit Signorelli.

Altichieri und Avanzi waren in Padua schon früh zu einer charakteristischen Naturauffassung und an die Grenzen des Genrehaften gelangt. Der strenge Zusammenschluss der Gemälde, die Wirkung auf einen Centralpunkt hin waren, wenn nicht verloren, doch sehr zurückgedrängt und gefährdet. Man fing an nach Mitteln zu suchen, um der naturalistischen Zerfahrenheit den Weg zu stylistischem Einklange zu eröffnen.

Franscesco Squarcione (1394—1474) wandte sich der Antike zu, welche die natürliche Erscheinung zu harmonischer Individualität durchbildete, um einen festen Anhalt für zusammenstimmende Formen zu gewinnen. Dieser Künstler war selbst auf griechischem Boden gewesen und brachte, wie einst Buschetto in Pisa, eine reiche Sammlung von Statuen, Reliefs und Ornamenten nach Padua, wo mit diesen antiken Hülfsmitteln eine Malerschule erstand. Squarcione hatte es zunächst auf die Erzielung der Bestimmtheit der Form abgesehen und ging ganz in akademischer Weise zu Werke, um seine Schüler zunächst durch Nachahmung der antiken Muster, was das Auge und die Hand betraf, vorzubilden.

Die Schule zeigte sehr bald, dass es einen bedeutenden Unterschied macht, ob die lebendige Körperform aufgefasst wird, oder ob der Künstler durch die Region der in sich abgeschlossenen Gebilde der Antike hindurch sich der lebendigen Erscheinung zu nähern sucht. Die Paduaner bemäch-

tigten sich einer strengen, festen Zeichnung, welche nur zu oft ins Harte und Starre verfällt; büssten aber die lebensvolle Bewegung, die Mannigfaltigkeit der Gesichtszüge und des Ausdrucks, so wie die flüssige Gewandung ein, welche sich bei den Florentinern finden. Die Färbung ist jedoch bei den Paduanern ausgebildeter, als bei den Letzteren; die harte Modellirung wird durch eine fein abgetönte Farbengebung milder; die Lichtgebung ist dem Relief angemessen (nicht mehr die Hochlichter an den äussersten Umrissen zeigend) und die Schatten sind warm, tief und transparent.

Squarcione selbst hat seine Schule durch Eigen-Productionen nicht gehoben. Es wird von ihm eine Madonna, von einem Mönche Camaldolis adorirt, im Palast Manfrin in Venedig gezeigt, welche echt ist. Es liegt ein träumerisch-schmerzlicher Ausdruck in dem hart geformten Antlitze; die Gewandung giebt starkes Gefühl der Körpermodellirung. In Dresden geht eine Grablegung unter Squarciones Namen. Die Mutter ist als Pietà aufgefasst, welche den Leichnam Christi auf den Knieen hält. Der Schmerz im Antlitze der Maria ist scharf gekennzeichnet, dabei wahr gehalten; der Leichnam ist kraftvoll modellirt. Minder bedeutend sind Johannes und Maria Magdalena, welche die Füsse des Heilandes küsst. In der Ferne sieht man die Kreuzabnahme: St. Dominicus tritt aus seiner Höhle hervor und in den gebirgigen Gründen werden Dominicaner auf Leben und Tod verfolgt. — Wenn Squarcione nicht unter den grossen Schöpfern in der Malerei glänzt, so ist dafür der Einfluss der von ihm eingeschlagenen Richtung von desto grösserer Tragweite.

Bevor wir zu den Wirkungen der Lehrthätigkeit Squarciones, wie dieselbe sich in seinen besten Schülern und Nachfolgern zeigt, übergehen, darf ein Meister nicht unbeachtet bleiben, welcher in genialer Weise den Zusammenhang der florentinischen Malweise mit den Grundsätzen Squarciones vermittelt. Es tritt hier der sehr eigenthümliche *Piero della Francesca* ein, welcher aus Borgo S. Sepolcro gebürtig, in der Mitte des XV. Jahrhunderts blühte. Piero's Formengebung weist auf die Antike hin, doch ist das Princip derselben hier mit lebensvollen Elementen in genaueste Verbindung getreten. Er hat energische Bewegung, mischt naturalistische Formen ein und besitzt ein wahrhaft leuchtendes Colorit. Piero malte für Sigismondo Pandolfo Malatesta, den Herrn von Rimini, in der Reliquiencapelle von S. Francesco in dieser Stadt den Schutzpatron St. Sigismund, von Malatesta, welcher zwei Windhunde neben sich hat, adorirt. Das Portrait ist höchst sprechend. In S. Francesco zu Arezzo befindet sich die Legende von Constantin und der Kreuzeserfindung. Das Hauptbild dürfte hier die Schlacht zwischen Khosroes von Persien und dem Römerkaiser Heraclius sein. Die Pferde sind in ihren Bewegungen nicht naturgerecht; übrigens aber ist der Rückzug der Perser durch einen Fluss eine wild bewegte, von Kraft und Virtuosität der Zeichnung zeugende Scene. Das Liebliche, Weibliche gelang dem Piero weniger; oft streift er in seinen Figuren an das Unedle. Wo er anmuthig

wird, hat er diese Eigenschaft, wie bei dem Altarbilde in Borgo S. Sepolcro, auf welchem zwei reizende, anbetende Mädchen vor der Madonna erscheinen, der Nachahmung der Natur zu verdanken. Hier macht sich eine fast sienesische Weichheit geltend. Es ist anzumerken, dass Piero della Francesco für den Lehrer Signorellis gilt.

Der glänzendste Vertreter der Schule Squarciones ist *Andrea Mantegna*, ein Paduaner (1430—1506). Eine unmittelbare Uebertragung des Styls von Squarcione ist, trotz der geringen Kenntniss, welche wir von der Darstellung desselben besitzen, nicht anzunehmen; vielmehr ist es wahrscheinlich, dass Mantegna aus den Elementen der Schule Squarciones schöpferisch eine eigene Malweise sich gebildet hat, die in ganz Italien sich Einfluss erwarb.

Die frühesten Bilder Mantegnas sind hart und ungefällig. Es ringt das Formengefühl nach Leben und die stark hervortretende Charakteristik hat sich noch nicht harmonisch geglättet. Allmälig aber verschmilzt der antike Grundzug mit realen Elementen. Für diesen Charakter ist sein „Triumphzug des Cäsar", jetzt in Hamptoncourt, der glanzvollste Beweis. Grossartig und wahr sind die Gruppen der jüdischen Gefangenen — gewaltige ältere Weiber, gefesselt, gleich Seherinnen dreinschauend; reizende Jungfrauen mit jubelnden Kindern, welche von dem hereingebrochenen Elende nichts ahnen (vergl. Fig. 41), schöne Jünglinge und gramgebrochene Männer — Alles von tiefem erschütternden Ausdrucke, bei einer Form und Gewandung, welche die Schönheit antiker Gebilde besitzt.

In den Eremitani zu Padua sind die Geschichten des h. Jakobus und Christoph gemalt. Mantegna entfaltet hier eine reiche und künstlerisch geordnete Bewegung, genaue Kenntniss der Verkürzungen und eine treffende Charakteristik. Ausserdem zeigt er sich als einen Meister der Perspective und des Helldunkels. Er führt seine Darstellung bis zur Illusion, gemäss wirklicher Erscheinung, durch. Dies Streben nach sinnlicher Wahrheit hält sich stets in edlen Grenzen, was die Gestaltung und den Ausdruck betrifft.

Als wichtigstes Staffeleibild Andreas gilt eine Madonna mit mehreren Heiligen, welche von dem Herzoge Francesco Gonzaga und seiner Gemalin knieend adorirt werden (1495). Das Nackte ist hier bis zur Milde und Lebenswärme durchgebildet; der Gesammtausdruck ist derjenige stiller Ruhe. In seiner S. Eufemia in Neapel, einer majestätischen Frauengestalt, mit einer Lilie in der einen Hand, während sie die andere quer in den Rachen eines Löwen legt, gab Mantegna eine grossartige Vorstellung von seiner idealen Auffassung. Hände und Füsse sind tadellos schön; die Ausführung ist vollendet.

In seinen kleineren Gemälden gelangt Mantegna bis zu miniaturähnlicher Ausführung. Seine Technik ist durchaus nicht gleichartig; denn dieser grosse Meister war einer Derjenigen, welche mit unersättlicher Wissbegier immer neue Arten des Farbenauftrags anwandten und dadurch

oft der Haltbarkeit ihrer Gemälde Eintrag thaten. Selbst im Fresco gelangt Mantegna zu einer Ausführung, welche durch ihr Detail die grosse Wirkung der Bilder nicht selten stört und den Blick des Beschauers auf Nebensächliches zieht. Den Staffeleigemälden leiht diese sorgsame Technik eine Stimmung, die das Herbe und Kalte, welches bei Mantegna sich leicht durchfühlen lässt, durch einen gemüthlichen Hauch mildert. Dies

Fig. 41. Aus dem Triumphzug des Caesars von Mantegna.

ist in der Madonna von 1484 der Fall, welche spielend den Finger der Taube darreicht, die das Christuskind an einem Faden gefesselt hält. Ebenso liegt die Strenge der Zeichnung, die Formengebung der Antike, das bezeichnend Naturalistische und der Ausdruck sanfter Seelenbewegung in dem Christusleichnam, von Engeln gestützt, welches Bild sich in Berlin (Museum) befindet. Den vollsten Einklang nach Gefühlsweise und Formen-

gebung erscheint der Genius Mantegnas in seinen classischen Darstellungen. Der Triumphzug des Cäsar ist stark mit Empfindung gesättigt; anders, und zwar völlig im Sinne des allem Weichen abgeneigten antiken Römerthumes, charakterisirt sich der Triumph des Scipio. Diese Schöpfung erscheint in sculpturaler Weise, in der Nachahmung der Wirkung eines Reliefs, Grau in Grau gemalt. Hier ist es nach Körperbildung und Draperie sowohl, wie nach der monumentalen Haltung des Ganzen die wiedergeborene Antike, deren sich der Meister bemächtigte. In den allegorischen, den classischen Mythen entsprechenden, Compositionen ist der Künstler viel weniger einheitlich und ausserdem nimmt er Das, was nur als erheiterndes Gedanken- und Formenspiel Anspruch auf Würdigung hat, viel zu ernst, trotz der schalkhaft-graziösen Amorinen, der tanzenden Musen u. s. w.

Bono Ferrarese und *Niccolò Pizzolo* sammt *Ansuino*, unmittelbare Schüler Squarciones, machten sich die Darstellungsweise Mantegnas zu eigen und führten mit ihm die Fresken in der St. Jakobs- und Christophs-Capelle der Eremitani aus. Diese geschickten Gehülfen Mantegnas können keine hervorragende Eigenbedeutung beanspruchen. *Marco Zoppo da Bologna*, ein anderer und zwar öfter genannter Schüler Squarciones, weicht völlig von der Schulrichtung ab. Anstatt durchbildeter Formen findet man in seinen besten Gemälden Missgestaltung und Geschmacklosigkeit. Zoppo hat keinen Sinn für edle Gewandung; der Haupteindruck scheint ganz ausser seiner Selbstkritik gelegen zu haben, vielleicht weil er, ganz in flandrischer Art, ins Detail einzugehen liebte. Einzelnes, aber fast stets Nebensächliches, ist oft von Zoppo sehr ansprechend behandelt worden. Zoppo so wenig, wie *Gregorio Schiavone* (der Slavonier) fallen bei der Weiterführung der Principien Squarciones ins Gewicht.

Soll die Wirkung der Lehrmethode Squarciones und der Darstellungsweise Mantegnas auf die oberitalienischen Kunstgenossen kein verwirrtes Bild darbieten, so muss im Gedächtniss gehalten werden, dass Mantegna — urtheilt man nach anderen Schülern Squarciones — das Schulprincip durch eigene Kraft zur Höhe emporhob. Er besass Kraft und Schönheitssinn, er empfand lebhaft genug, um aus der akademischen Methode zur Freiheit der Gestaltung durchzudringen, während die übrigen Nachfolger Squarciones die nach der Antike gebildete Zeichnung in meist ungemilderter Härte mit einer, fast zunftmässigen, monotonen Darstellungsweise verbinden. Das Eigenleben der Figuren tritt nur bei einigen Malern so mächtig, wie bei Piero della Francesca auf. Dafür spielt das Phantastische, Sonderbarliche — welches Mantegna ausnahmsweise in seinem Siegesbilde und zwar in bemessener Art zeigt — eine wichtigere Rolle.

Ein bedeutender Altschüler Squarciones ist *Cosimo Tura* (*il Cosmè*) ein Ferrarese (1406—1460.), welcher dem Einflusse Piero's della Francesca anheimfiel und wahrscheinlich mit ihm die Bilder aus dem Leben des Herzogs Borgo d'Este, im Palazzo della Schifa-noja in Ferrara malte.

Der künstlerische Werth dieser Bilder ist freilich gering — es sind ziemlich trocken aufgefasste, genrehafte Scenen, deren Hauptwerth in der Darstellung der reichen Costüme jener Zeit besteht, wozu noch eine miniaturmässig feine Ausführung kommt. Die Darstellung des wirklichen Lebens ist jedoch, da dieselbe immer noch sehr vereinzelt erscheint, wichtig genug, um hervorgehoben zu werden. Die übrigen Gemälde versinnlichen astrologische Mysterien, mit Ausnahme jener Darstellungen, die allerlei bürgerliche Arbeiten und Künste zur Anschauung bringen. Anders, empfindungsreicher, aber auch zunftmässiger giebt sich il Cosmè in seinen Heiligenbildern. Im Dome von Ferrara befindet sich eine Verkündigung und ein St. Georg, Bilder, welche durch die schönen Köpfe der Figuren Aufmerksamkeit verdienen. Ein Hauptbild Turas sieht man in Berlin: die auf einem hohen Throne in einer Nische sitzende Madonna adorirt das auf ihrem Schoosse schlafende Christuskind. Oben sind drei Engel, von denen der eine die Laute spielt. Vorn ist St. Augustin mit dem Adler, St. Hieronymus mit dem Löwen. Die musivische Verzierung des Thrones ist sehr reich, — das ganze Bild auf einen prächtigen Effect hin gearbeitet. Hier lässt sich die an den venetianischen Byzantinismus anknüpfende Manier des ersten Lehrers Turas, *Galasso Galassis*, erkennen.

In den Formen bestimmt, obwohl kaum mit antikisirendem Hauch, und kräftig realistisch in den Charakteren, sowie meisterlich in der lebhaften Farbenstimmung, war *Stefano da Ferrara*, welchen ein anderer Schüler Squarciones, *Francesco Cossa*, an edlem Schnitt der Köpfe übertrifft, während jener sich auf das Nackte besser versteht.

Zur Schule Squarciones gehört endlich noch *Melozzo da Forli*, ein Schüler des Piero della Francesca, welcher im siebenten Jahrzehend des XV. Jahrhunderts blühte. Melozzo besitzt mit seinem Mitschüler Luca Signorelli einige auffallende Berührungspunkte, besonders in der malerischen Anordnung und in der Position und Bewegung seiner Figuren. Er ist jedoch schwächer im Nackten, als Meister Luca, ärmer an Bewegungsmotiven, dagegen bei edler Charakteristik in der Verkürzung dem Signorelli ebenbürtig, wenn nicht überlegen. Von diesem Künstler haben sich nur einige Arbeiten erhalten, welche zeigen, wie gross der Verlust ist, den die Kunst durch den Untergang seiner anderweiten Werke erlitten hat. In der Halbkuppel der Chornische der Kirche S. S. Apostoli in Rom malte Melozzo ein umfassendes Werk, von welchem einige herrliche Fragmente gerettet worden sind. Gott Vater, eine majestätische Figur, mit wallendem Haar und Bart, steht auf Wolken, die Arme ausgebreitet, mit der rechten Hand segnend und blickt nach oben. Er ist von einer dichten Masse anbetender Kindengel umgeben. Diese grossartige Figur ward lange für einen gen Himmel fahrenden Christus angesehen — jedenfalls mit Unrecht, obgleich das Motiv für die Position Gott Vaters sich nicht errathen lässt. Einige musicirende Engelsfiguren sind von ausserordentlichem Reize. Eine an die Antike erinnernde Formengebung besitzt der die Geige spielende Engel; ein anderer, mehr mädchenhaft gebildeter,

der die Laute schlägt, ist an süsser Anmuth unübertrefflich. Von der Kühnheit der Verkürzungen Melozzos giebt ein Apostelkopf Zeugniss, den man von unten sieht, so dass eben noch die Augenbrauen sichtbar bleiben. Die verkürzte Unteransicht der Kuppelbilder ward zur Zeit Melozzos als eine Art Wunderwerk angestaunt — dieser Künstler erscheint hier als Vorläufer Correggios. Wichtiger ist Melozzo durch die milde Grossartigkeit, die ungekünstelte Grazie seiner Figuren, das Seelenvolle derselben, das, bei aller Formschönheit, deren Signorelli und Mantegna mächtig sind, in den Werken dieser Meister sich nirgend in so gefühls-warmer Art geltend macht.

---

b. Venetianer.

Ausnahmestellung der Venetianer. — Ihr Colorit im Connex zu florentinischem und paduanischem Styl. — Paduanische Richtung Giacomo Bellinis. — Bartolommeo Vivarini. — Byzantinische Reminiscenzen bei Carlo Crivelli. — Sinken des Byzantinismus vor dem Naturgefühl der Venetianer. — Aufschwung der Färbung durch die Einführung der Oelmalerei. — Antonello da Messina. — Giovanni Bellinis, auf die Färbung gegründeter, Styl. — Die Situation als maassgebendes Element der der Darstellung; heil. Conversation. — Gentile Bellini und Cima. — Entwickelung der Scenerie durch Carpaggio. — Sebastiano da Ponte.

Die Einflüsse der paduanischen Schule können keineswegs mit der durchgreifenden Wirkung des giottesken Styls verglichen werden. Jene Einflüsse erscheinen in einer, durch die Eigenthümlichkeiten der Künstler abgeänderten Weise und bieten ein verstreutes Bild einer Bewegung, die erst das Besondere überwinden muss, um zur Einheitlichkeit zu gelangen.

Venedig indess macht hier eine Ausnahme. In der Lagunenstadt hatte sich ein Rest des Byzantinismus in den Tafelbildern erhalten, welche besonders auf Murano — man kann sagen — fabricirt wurden. Die Kunstthätigkeit der Venetianer hatte einen gewaltigen Schritt zu thun, um die übrigen, weit vorgedrungenen Schulen einzuholen. Einen besonderen Vorzug hatten die Venetianer in ihrem weichen, schmelzenden und doch kraftvollen Colorit errungen. Sie waren in dieser Hinsicht völlig vorbereitet, auf die realistische Richtung der Florentiner sowohl, wie auf die akademische der Paduaner einzugehen.

Als der Bahnbrecher kann hier *Giacomo Bellini,* welcher im dritten Decennium des Jahrhunderts zu vollkommener Durchbildung gelangte, genannt werden. Er folgte den Principien Squarciones, ist — wahrscheinlich als der Mitschüler Mantegnas — diesem nahe verwandt und besitzt zugleich das Eigenleben, welches Gentile da Fabriano, der Hauptlehrer

Giacomos, seinen Figuren zu verleihen wusste. Von Malereien Giacomos hat sich zwar nichts erhalten; aus einer Folge von Zeichnungen von seiner Hand (1430) geht indess hervor, dass er ein Meister in der Formengebung im Sinne der Antike war und dieselbe in völlig selbständiger Art zu gebrauchen vermochte. Diese Studien und Heiligenbilder, diese schön drapirten Figuren sammt einer edlen Architektur sind durchaus eines Mantegna würdig. Sie befanden sich 1845 in der Mantovanischen Sammlung zu Venedig.

In seine Fusstapfen trat — nach Giovanni und Antonio Vivarini da Murano blühend — *Bartolommeo Vivarini* (tritt auf 1449—1499). Dieser Maler entfaltet den ganzen Ernst und die Strenge der Paduaner, neigt sich jedoch mehr zum Charakteristischen und Düstern, anstatt die freie Grösse der nach der Antike gebildeten Form anzustreben. Er hat noch einen beträchtlichen Ballast byzantinischer Reminiscenzen zu tragen, architektonische Thronsessel und Baldachine, Guirlanden, viele Engelsfiguren; — aber in den Bildern, welche für seine letzten gelten, weicht das Scharfe, Starre immer mehr und auch die kraftvolle, aber harte Färbung wird schmelzender und entspricht einer anmuthigern Formengebung.

Eine entschiedene Aehnlichkeit mit Bartolommeo Vivarini besitzt *Carlo Crivelli*, dessen Hauptwerk, eine thronende Madonna in der Brera zu Mailand, mit der Jahrzahl 1476 bezeichnet ist. Crivelli byzantinisirt in seinem Beiwerk, in der Gewandung, wie die Muranesi; aber seine Zeichnung ist fest, oft hart, jedoch edel und obwohl er in seinen Bewegungsmotiven oft pretiös erscheint, wie selbst in der genannten Madonna, die mit Ueberzierlichkeit den Schleier des Kindes emporhebt, so besitzt er doch das richtige Gefühl, um das Zufällige einem Gesammteindrucke dienstbar zu machen. (Vergl. Fig. 42.)

Weicher, schwungvoller, mit freier, quellender Lebenskraft ist *Luigi Vivarini* ausgestattet (blüte 1482 ff.). Paduanische Plastik in der Zeichnung mit dem reichen Schmucke Carlo Crivellis besitzt *Fra Antonio da Negroponte* (welche Insel damals in venetianischem Besitz war).

Diese Meister brachen die letzten Fesseln des Byzantinismus, indess sie die traditionelle Zeichnung abwarfen und sich der strengen Weise der Paduaner anschlossen. Die alte Neigung für das Prächtige der Erscheinung behauptete sich indess und die leuchtende Färbung blieb das Augenmerk der Venetianischen Meister, wenn auch der überreiche Goldflitter verschwand und einer edlen Einfachheit in der Anordnung und Ornirung Platz machte. Dieser tief gewurzelte Sinn für Farbenschönheit bewahrte die Venetianer vor einer trockenen, akademischen Auffassung und wies sie an die Natur zurück, welche eben in der, mit Nebelschleiern umhüllten Lagunenstadt auf eine zauberische Weise mit Farben und Lichteffecten zu glänzen weiss.

Ein wichtiges Moment trat inzwischen in die Kunstgeschichte ein — die Oelmalerei war in den Niederlanden erfunden, oder vielmehr wieder aufgefunden. Sie erschien, der trockenen Temperamalerei gegenüber,

Fig. 42. Die Madonna Crivellis in der Brera zu Mailand.

als das Mittel, die höchste Wirkung der Gemälde in Bezug auf Licht, Luft und Localton zu erreichen. Die Einführung der Oelmalerei in Venedig wird dem *Antonello da Messina*, einem Schüler der Van Eycks, zugeschrieben. Dieser Künstler, eigentlich *Degli Antoni Mamertini* genannt (blühte von 1445 bis nach 1478) hat durch sein Erscheinen in Venedig unbe-

Fig. 42. Madonna des Antonello da Messina (Berlin).

streitbar der Temperamalerei den Todesstoss versetzt; — unbekannt war die Oelmalerei jedoch in Venedig nicht geblieben. Die flandrische Technik scheint auch hier nicht ohne Weiteres zur Geltung gekommen zu sein; denn die Meister überboten einander in Versuchen, durch verschiedenartigen Farbenauftrag die höchsten Vorzüge der Färbung zu erreichen.

Wie sehr Antonello der neu erfundenen Technik Meister war, bezeugt das vor Kurzem aus der Galerie Pourtalès in den Louvre übergegangene Brustbild eines schwarzgekleideten Mannes (bez. 1475), dessen ausdrucksvoller Kopf, mit vornehm-strengen Zügen, den, übrigens mit nur mässigem Compositionstalent begabten, Künstler als Portraitmaler auf eine sehr hohe Stufe stellt. Als solcher eröffnet Antonello die glänzende Epoche der venetianischen Bildnissmalerei, die mit Tizian ihren Höhepunkt erreichte. Die in Abbildung beigefügte Madonna (vergl. Fig. 42), im Museum zu Berlin befindlich, stammt aus seiner venetianichen Zeit und lässt den Einfluss der Schule Bellinis unschwer erkennen.

Ausgerüstet mit dieser Waffe der Oelfarben wirkte nun der Meister, welcher als das Haupt der Schule Venedigs unsterblich werden sollte, *Giovanni Bellini*, auch *Gianbellini* genannt (1426 — 1516), der Sohn Giacomos. Mit ihm ist die Abtrennung von den Paduanern vollzogen. Die akademische Härte weicht; das Nackte ist nicht mehr nach dem starren Marmor, sondern nach dem Leben studirt. Die Körperformen sollen nicht mit einer, die Bedingungen der lebenden Erscheinung beseitigenden Schärfe gezeichnet, sondern sie sollen gemalt werden. Die Darstellung geht den Feinheiten der Carnation mit genauester Beobachtung nach; die Harmonie der Färbung wird zum Gegenstande des ernstesten Studiums gemacht. Die Gewandung gewinnt unter diesem Augenpunkte eine gesteigerte Bedeutung; Fall, Undulation, Markirung der Körperformen, Verstärkung des Gefühls der Bewegung in den Figuren ist nicht mehr ihr vornehmster Zweck.

Was die Bewegung betrifft, so stimmt dieselbe mit dem Färbungsprincip der Venetianer nur dann, wenn dieselbe in sehr gemessenen Grenzen bleibt. Giovanni Bellini und seine Nachfolger bis zu Tizian selbst stellen die Localfarben nicht unter die Herrschaft eines geschlossenen Lichts, sondern suchen die Harmonie, die Versöhnung der Constraste der Localtinten, welche oft in höchster Kraft erscheinen — oft bis zum Duftähnlichen abgetönt werden. Um diese Farbenaccorde geniessen zu können, darf die Bewegung der Figuren die Aufmerksamkeit des Beschauers nicht ablenken. Ruhige Situation, wohlgefällige, durch ihre blosse Erscheinung bedeutsam wirkende Figuren, welche der Erde mehr, als den seligen Regionen des Jenseit angehören — das war für die Entfaltung der Färbung Giovanni Bellinis die Hauptbedingung. Die heiligen Personen werden, durch die Gruppirung ihre Beziehungen zu einander ausdrückend, in heiterer, lebensfreudiger Stimmung zusammengestellt, indess die Bewegung nicht über das Maass derjenigen einer Unterhaltung hinausgeht (Santa conversazione). Gegen das Eigenleben der kraftvollen Männergestalten mit den ruhigen Charakterköpfen, der schönen Greise, der üppig frauenhaften Madonnen, der prächtigen Mädchenfiguren mit den stralenden Nacken und Armen erscheinen die Paduaner sehr dürftig. Grossartig wird Giovanni Bellini in einigen seiner Christusfiguren, die er mehrfach allein vorführte, um die Ruhe der Erscheinung durch andere Formen nicht zu stören. Giovanni Bellinis Christus in Emmaus gilt für

eine der inhaltreichsten Auffassungen, welche das Jahrhundert bis auf Lionardo da Vinci aufzuweisen hat. Gianbellini ist im eigentlichsten Sinne der Schöpfer seiner Schule. Auf welches Gebiet die Venetianer treten — er hat es bereits beschritten. Er vereinigt in sich eine Reihe von Vorzügen, die bei seinen Epigonen vereinzelt auftreten und erst von Tizian in erhöhter Potenz wieder vereinigt werden. Giovanni war ein sehr fruchtbarer Künstler. Seine Werke zieren fast jede namhafte Galerie. Wir wählen als eine charakteristische Leistung auf dem Gebiet der heiligen Conversation die segnende Madonna aus der jüngst unter den Hammer gekommenen Galerie Pourtalès in Paris, ein Votivbild, das neben

Fig. 43. Eine Santa Conversazione von Giovanni Billini.

sanft-andächtiger Stimmung zugleich vollkräftiges Leben und eine feine Naturwahrheit zeigt. (Vergl. Fig. 43.)

Minder bedeutend zeigt sich *Gentile Bellini* (1421 — 1501), welcher die Bedeutsamkeit in den Köpfen, wie solche sein Bruder Gian entwickelte, nicht erreichte. Die Lust an prachtvollen Costümen erscheint bei Gentile in voller Breite, wo er seine Erinnerungen an seine Reisen nach Stambul, zu den Sultanen Mohammed II. und Bajessid II., verwerthet.

Durch zahlreiche Schüler ward die Darstellungsweise Gianbellinis in so umfassender Masse vertreten, dass das Volk Venedigs diesen Styl als sein nationales Eigenthum ansehen lernte. Dem Meister am nächsten steht *Cima*, mit seinem vollen Namen *Gianbattista Cima da Conegliano* (lebte noch 1517). Cima besitzt im Vortrag grosse Aehnlichkeit mit

Gianbellini: er hat würdige Ruhe, seelenvollen Ausdruck in manchen Köpfen und ist ein Meister in der Färbung. An Durchbildung des Individuellen, an Freiheit der Gestaltung und Ungezwungenheit der Anordnung steht er jedoch weit hinter seinem Vorbilde zurück. Oft ist Cima glücklich in zartem Ausdruck der Köpfe; ebenso oft auch sinkt er zu voller Bedeutungslosigkeit herab. Es ist anzumerken, dass Cima die landschaftlichen Motive in seinen Gemälden, freilich nach der Manier seiner Zeit, mit Geschick

Fig. 44. S. Ursula, vom Papste empfangen. Nach Carpaggio.

pflegte. Seine Madonna in der Kirche del Carmine in Venedig erscheint unter einem Felsen, mit der Aussicht auf eine schön beleuchtete, obwohl mit Requisiten überladene Abendlandschaft u. s. w.

Während bei Cima da Conegliano die Phantasie nur in sehr beschränkter Art sich geltend macht, geht sein Zeitgenosse, *Vittore Carpaggio* (blühte 1500—1522) von der ruhigen Situation ab und wirft sich in das bewegte Leben. Er schafft zunächst Raum für seine Darstellungen, sei

es, indem er eine Architektur eröffnet, Aussichten auf öffentliche Plätze und Strassen giebt, oder eine, meist gut angelegte Landschaft als Scenerie wählt. Carpaggio führt viele Figuren auf, hat eine ungezwungene Anordnung, ohne dass er eine durchbildete Gruppirung besässe, und geht in den meisten Fällen völlig realistisch zu Werke. An Kraft der Färbung mangelt es ihm nicht; dagegen fehlt bei der Masse seiner Figuren die Harmonie des Colorits, weil der Meister nicht im Stande ist, die Menge der verstreuten Localtinten durch ein souveraines Licht zu beherrschen. Seine Werke sind von culturgeschichtlicher Wichtigkeit durch die genaue Vorführung des Zeitcostumes, das Carpaggio gern zur Erscheinung brachte. Seine Geschichte der St. Ursula ist glänzend an Färbung; übrigens zeigen die acht Gemälde dieser Folge oft eine verwirrende Masse von Figuren. Eine der am besten gelungenen Compositionen, klar und verständlich angeordnet, dazu von feierlichem Eindruck, geben wir in der Abbildung. (Vergl. Fig. 44.) Die Beichte des heil. Hieronymus, so wie der Tod dieses Heiligen sind, wie Vieles, das Carpaggio schuf, flüchtig in der Zeichnung behandelt.

In der Bewegung über Bellini hinausgehend zeigt sich neben Carpaggio *Girolamo di Santa Croce* (blühte 1520, lebte noch 1549). Er war ein guter Zeichner des Nackten und verstand trefflich zu coloriren. Der h. Sebastian, welcher an eine Säule gebunden ist und von Pfeilen durchbohrt wird — im Berliner Museum — ist, ebenso wie eine Geburt Christi, sehr traditionell gedacht; aber S. Croce gelingt es, durch seine miniaturmässige, brillante Ausführung den Mangel an Phantasie vergessen zu machen. In manchen Bildern, welche der Künstler in kleinen Verhältnissen auszuarbeiten liebte, ist das Nackte an den Engelsfiguren mit classischer Durchbildung gegeben.

Von Bellinis Schülern wären manche ihrer Werke wegen nennenswerth, wie *Martino da Udine, Pennacchi, Previtali, Catena;* über den Altmeister Giovanni Bellini ragt Keiner hinaus. *Sebastiano Zuccati da Ponte* (oder da Treviso, blühte 1490), einer der ersten Lehrer des Tizian, verdient dieser Eigenschaft wegen besondere Beachtung. Ein St. Sebastian am Baumstamme, von einem Jünglinge angebetet, ist vorzüglich modellirt und sammt der knieenden Figur von höchster Grazie.

---

c. Veroneser und Lombarden.

Einfluss Gentiles da Fabrino. — Pisanello. — Montagna. — Borgognone. — Bianchi-Ferrari, Lehrer Correggios. — Flandrischer Styl Sacchis. — Bramantino als Colorist.

In Verona gab sich ein, der florentinischen Richtung entsprechendes, Streben kund, das realistische Element in den Kreis der Darstellung zu

ziehen. Es war Gentile da Fabriano, welcher durch seinen Genossen *Vittore Pisano*, gewöhnlich *Pisanello* genannt (st. 1451) auf die veronesische Kunstentwicklung wirkte. Pisanello ist lebendig in der Action, hat gern Perspective und ging in späterer Zeit auf eine mehr antikisirende Behandlung der Formen aus. In mehrfacher Hinsicht giebt es zwischen ihm und Squarciones Schule Berührungspunkte.

Die übrigen Meister hatten keinen eigenen Styl zu bewahren und wandten sich der Darstellung Mantegnas zu. Hier ist *Francesco Buonsignori* zu nennen, *Benaglio, Franceschini, Liberale*. Sie sind, gleich *Girolamo dai Libri*, *Francesco Morone* wesentlich Madonnenmaler.

Bedeutender möchte, ungeachtet einer merklichen Trockenheit der Auffassung, *Bartolommeo Montagna* aus Vicenza erscheinen. In S. Nazaro von Celso in Verona befinden sich gute Fresken, für welche Technik Montagnas Darstellung sich besser als für Tafelgemälde eignete. Die Freiheit der Veroneser bleibt hinter derjenigen der Paduaner weit zurück; bei allem Streben, den neuen Ideen zu huldigen, klebt ihnen immer noch ein Rest der Localgewohnheit in der Darstellungsweise an.

In Brescia erreichte man selbst die Veroneser nicht. *Vincenzo Foppa*, der ältere *Civerchio, Bramantino* sollen wenigstens erwähnt werden. *Ambrogio Fossano*, der Baumeister, gewöhnlich *Borgognone* genannt (blühte 1500) ist dagegen hervorzuheben. Dieser Meister besitzt ein grosses Talent für gefällige, malerische Gruppirung, angenehme milde Köpfe und verfällt nur selten in eine gedrückte Stimmung. In der von ihm erbauten Certosa zu Pavia hat Borgognone mehrere Capellen eigenhändig mit Fresken verziert. An nachhaltiger Kraft, tiefem Ernst, dürfte es diesem Meister gebrechen, welcher seine Gemälde mehr als angenehme Schaustücke behandelte und selbst sehr geringen Werth auf selbige legte.

In Modena muss *Francesco Bianchi-Ferrari* (blühte von 1480 an), genannt *il Frari*, der erste Lehrer des Correggio betont werden. Seine Madonna im Louvre, eines der wenigen erhaltenen Bilder dieses Meisters, zeigt eine lebhafte Empfindung, sonst aber kaum eine auf seinen grossen Schüler hindeutende Spur. Von den Pavia angehörenden Meistern fällt *Pier Francesco Sacchi* deshalb ins Gewicht, weil er, in einer an Neapel erinnernden Weise die Eigenthümlichkeiten des flandrischen Styls sich zu eigen gemacht hatte. Sein reiches, höchst liebevoll gearbeitetes Beiwerk, seine sehr entwickelte Färbung und eine geschmackvolle Behandlung der landschaftlichen Hintergründe lassen seine Arbeiten unter denen der oberitalienischen Meister seiner Zeit fast als anachronistisch erscheinen.

Die Maler Mailands stehen der grossen Strömung der Kunst im XV. Jahrhundert im Allgemeinen fern. Sie können sich von einem überkommenen Localstyl nicht losmachen und bleiben, trotzdem dass das Streben nach correcter, scharfer Zeichnung, nach richtiger Perspective und naturwahrer Färbung auch bei ihnen sich geltend machte, in einer gewissen Leblosigkeit der Form, in einer zwar kräftigen, aber harten Färbung be-

fangen. *Bramantino* der Aeltere ist von einer Reihe von Künstlern dritten und vierten Ranges derjenige, welcher nicht allein wegen seiner Zeichnung zu loben ist, sondern auch das Verdienst besitzt, der Farbengebung der Lombarden einen weichern Schmelz mitgetheilt zu haben.

SIEBENTES CAPITEL.

Mittel- und Süd-Italienische Schulen von der Mitte bis zum Ausgang des XV. Jahrhunderts.

a. Die Umbrier.

Richtung auf individuelle Empfindung. — Charakter von Land und Leuten Umbriens. — Das Bildnisshafte bei Buonfiglio. — Kraft des Ausdrucks, durch Niccolo Alunno vertreten. — Perugino; seine florentinische Periode. — Das Seelenleben in Peruginos Werken. — Verfall seines Styls in Manier. — Urquellen Raffaelischer Darstellung. — Pinturicchio. — Spagna. — Giovanni da Faenza als Bindeglied zwischen Perugino und Raffael. — Palmezzano. — Francia; Verschmelzung umbrischen und paduanischen Styls; Lorenzo Costa. — Giovanni Santi.

Gleichzeitig mit dem Streben der Florentiner und Paduaner, der realen Erscheinung sich zu bemächtigen und die künstlerische Idee in charakteristisch belebter schöner Form zur Darstellung zu bringen, so wie mit der Richtung der Venetianer, durch die herrschend gehaltene Färbung auf die Stimmung zu wirken, tritt ein drittes grosses Moment mächtig in die Kunstentwickelung ein, welches bisher nur von einzelnen Meistern gepflegt worden war: die Darstellung der Empfindung, der andachtsvoll bewegten Innerlichkeit. Fra Angelo da Fiesole glänzte auf diesem Gebiete, obgleich die figurenreiche toscanische Anordnung dem Zwecke des concentrirten Ausdrucks des Gefühlslebens nicht günstig war — er erscheint in seiner Schule isolirt, als ein Phänomen. Im Umbrien aber ward die Darstellung des Seelischen ein Grundzug, welcher für die ganze Schule dieser Landschaft maassgebend wurde und zur Gipfelhöhe Dessen führte, was die Vollblüte italienischer Malerei erreichen sollte.

Das alte Umbrien begreift das Herzogthum Spoleto in sich. Die bemerkenswerthesten Städte dieser Landschaft waren Spoleto, Assisi, Perugia und Foligno. Die umbrische Gegend mit ihren malerischen, oft düsteren Thälern, mit den von dem grossen Verkehr abgeschnittenen Städten,

war schon im Mittelalter als der Sitz religiöser Begeisterung bekannt. Es ist ein markiges, charaktervolles Volk, welches hier seine Sitze hat; die umbrischen Legionen der Cäsaren schon bewiesen, welcher tüchtige Kern in diesem Stamme steckte, der mit merkwürdiger Zähigkeit an den Sitten und Traditionen der Vorzeit hing. Dies war der Boden, auf welchem ein Sanct Franciscus erstand, und hier war es, wo er seine sich selbst verleugnenden Schüler um sich sammelte. In den Umbriern lag eine ruhige Beschaulichkeit, eine tiefe, andauernde Empfindung, welche jedoch des Feuers nicht entbehrte, mehr, als in den beweglichen Bewohnern Mittel- und Ober-Italiens, welche gewohnt waren, die Umbrier als schweigsame Starrköpfe zu betrachten, die an hellem, raschem Verstande sich etwa mit den Toscanern nicht entfernt messen konnten. Verwandt an Charakter waren die Bewohner des an Spoleto anstossenden Herzogthums Urbino, dessen gleichnamige Hauptstadt am Apennin liegt.

Inmitten dieses, streng an dem Ceremoniel des Cultus hängenden, Menschenschlages hatte sich, wenig von äusseren Einflüssen bestimmt, jene Darstellungsweise gebildet, welche die, an Guido da Siena und Duccio gemahnende, Form mit dem Inhalte wirklichen, seelischen Lebens zu erfüllen strebte.

Auch in Umbrien war Giottos Hand wirksam gewesen. Seine Richtung auf charakteristische Form hatte hier indess keinen fruchtbaren Boden gefunden. Für die Auffassung des Momentanen schienen die Umbrier zu wenig beweglich; ausserdem setzte das Schaffen von Charakterfiguren eine Macht der Phantasie voraus, wie sie den Giottesken selbst keineswegs durchgängig zu Gebote stand. Der dem Leben abgelauschte Ausdruck floss in die traditionellen Formen der Umbrier allgemach ein.

Bei *Benedetto Buonfiglio* (blühte von 1450 an) zeigt sich geradezu das Bildnisshafte, obwohl in harter, unvermittelter Weise. Der Ansatz des Masaccismus, welcher bei diesem Maler zu bemerken ist, trieb bei den Umbriern keine weiteren Sprossen. Buonfiglio gab seinen Figuren einen sinnigen beschaulichen Ausdruck, der mehr heiter und freundlich als ascetisch erscheint.

Feuriger in der Empfindung ist Buonfiglios Zeitgenosse *Niccolò Alunno,* eigentlich *Niccolò da Foligno.* Er hat in der Formgebung wenig Schule, ist kaum der richtigen Gliederfügung mächtig; aber an Ausdruck begeisterter, andächtiger Hingebung, welcher sich bis zur Ekstase steigert, ist er dem Buonfiglio, wie dem feinern *Fiorenzo di Lorenzo* weit überlegen. Die Bewegungsmotive sind wenig zahlreich; das Derbe der Mannsgestalten weist auf Naturstudium hin; — die gleichmässige Stimmung fehlt.

Auf den Schultern dieser nächsten Vorgänger steht das Haupt der umbrischen Schule, welche sehr bald in einen grösseren Strom einmünden und sich verlieren sollte. Dies ist *Pietro Vannucci da Castello della Pieve,* bekannt als *Perugino*, welchen Namen der Künstler nach seiner Uebersiedelung in diese Stadt annahm (1446—1524.). Wahrscheinlich war Niccolò Alunnos Einfluss auf Perugino frühzeitig maassgebend. Der

Grundcharakter der Darstellung Peruginos ist, trotz der verschiedenen Formengebung, derselbe wie bei Alunno, nur mit dem Unterschiede, dass der Letztere oft einen tief einschneidenden Ernst entwickelt, welcher dem Perugino selten oder nie in dem Maasse zu Gebote stand.

Perugino war fünfundzwanzig Jahre alt, als er sich nach Florenz begab und zu Andrea Verrocchio — dem Lehrer Lionardo da Vincis — in genauere Beziehungen trat. Auch Rom besuchte der Künstler, wo er in der Sistina neben den Werken Botticellis, Rosellis, Ghirlandajos und Signorellis in der figurenreichen bewegten Weise der Florentiner malte. (Pietro Peruginos Bilder wurden vernichtet, um Platz für Michel Angelos jüngstes Gericht zu gewinnen.) Als Perugino jedoch in seine Heimat zurückkehrte, erwies es sich, dass er zwar die Führung fremder Waffen erlernt, übrigens dem Wesen nach ein echter Umbrier geblieben war.

Er hatte die reale Malweise, die durchläuterte Form der Toscaner in der Gewalt; aber die quellende Empfindung scheint alles Harte von derselben verwischt zu haben. Der Hauch des Seelenlebens weht in tief zum Herzen dringender Weise in den Bildern aus Peruginos bester Zeit — d. h. derjenigen, welche nach seiner Rückkehr in die Heimat fällt. Er geräth nicht in die mystische Ekstase eines Fiesole, ist auch nicht so kindlich unkräftig wie der beseligte Mönch.

In schlichter Würde, in anspruchsloser Hoheit treten uns die heiligen Personen entgegen. Sie sind mit der vollen Fähigkeit ausgestattet, zu lieben, zu trauern, zu leiden; sie besitzen das Verständniss für menschliche Empfindungen; sie sind der vertrauenden, hingebenden Frömmigkeit nahe gerückt und haben sich mit den, Trost und Hülfe suchenden, Menschen auf eine Stufe gestellt, um ihr Gnadenamt verwalten zu können. Das Ueberirdische, Himmlische ist auf allereinfachste Weise mit dem Menschlichen verbunden Die Empfindung ist tief, innig; der Ausdruck stets klar bemessen.

Besonders wichtig sind Peruginos Madonnen. Sie sind voll edler Einfachheit und mit einem rührenden, süssen Liebreiz ausgestattet, der weniger in der Form, als im Ausdrucke des Gesichts liegt. In seiner besten Zeit hat Perugino nichts Gemachtes, Gesuchtes, oder nur der Aeusserlichkeit Angehörendes. Später ward das freilich anders, und der Künstler arbeitete fast schablonenmässig, um seiner Geldgier zu genügen. Der wahre Ausdruck schwand und ward zur Grimasse. — Der Charakter der schamhaften Jungfräulichkeit, der Demuth, des frommen Gehorsams, der holden Mutterfreude ist bei Peruginos Madonnen vorwiegend. Sie bewegen sich nicht im Glanze idealer Freiheit, wie die Madonnen seines Schülers Raffael; aber dennoch kann man in Peruginos Madonnen die Eigenschaften jener wundervollen Frauenbilder angedeutet finden, die ihr Kind der Menschheit zur Anbetung entgegenhalten.

In **Perugia** malte Pietro (1500) den Hauptsaal des Handelsgerichts in reichster Weise. Er stellte einige biblische Bilder dar; bedeutsamer sind aber seine Propheten, Helden und Sibyllen, sammt anderen grossen

Persönlichkeiten des Alterthums, die eine grandiose Charakteristik zeigen. Die Kuppel des Saales hat Arabesken; in der Mitte erscheint Phöbos Apollon, von den Gottheiten der sieben Planeten umgeben. Anstatt der Gruppenformung der Toscaner, deren Perugino doch sehr wohl mächtig war, zu folgen, ordnete er seine Figuren in den historischen Darstellungen nach älterer Art reihenweise.

Fig. 6. Beweinung Christi nach Perugino (Florenz).

Bezeichnend für Perugino nicht allein, sondern für die umbrische Schule überhaupt ist ein Fresco in S. Francesco del Monte bei Perugia. Dies ist eine heilige Nacht. Das reizende Christkind liegt auf dem Boden; hinter demselben knieen die Hirten; seitwärts Maria und Joseph. Diese Anordnung, im Halbkreise, ist oft wiederholt worden.

Für die Darstellungsweise Peruginos ist, was den Ausdruck betrifft,

seine Beweinung Christi (vergl. Fig. 45.), ein Tafelbild (1495), wichtig, welches sich in Florenz (Palast Pitti) befindet. Das Gemälde zeigt, mit welcher Sicherheit der Meister Massen von Figuren beherrschen und in einfacher, wirksamer Weise zu gruppiren vermochte. Der Ausdruck des Schmerzes in seinen Abstufungen ist hier in edelster, ergreifender Weise gefasst worden.

In seiner letztern Zeit wiederholte Perugino nur die Aeusserlichkeiten seiner empfindungsvollen Bilder und ward innerlich leer. Dennoch findet er zuweilen seine alte Kraft wieder und zeigt, dass das Herabsinken seiner Darstellung zur Reproduction eigentlich nicht an einem Mangel des Könnens, sondern des Wollens liege.

Wie gross das Eigenverdienst dieses Meisters indess auch gewesen sein mag, so wird dasselbe doch durch den Umstand fast in Schatten gestellt, dass Perugino der Lehrer des Raffael Santi von Urbino war, dessen Wirken den Höhepunkt der Blüte italienischer Malerei bezeichnet. Von dem grossen Schüler des Perugino wird erst im weiteren Verlaufe der Darstellung die Rede sein. Dagegen ist als Mitschüler Peruginos zu nennen: *Bernardino di Betto,* ein Peruginer, mit dem Namen *Pinturicchio* (1454—1513), — ein Künstler von umfassenden Anlagen, grosser Handfertigkeit, welcher jedoch keine selbständigen Erfolge zu erzielen vermochte. Seine lebhafte Auffassung zeigt sich in der Schärfe und der Mannigfaltigkeit seiner charakteristischen Köpfe; den bei Perugino aus dem Innern quellenden Ausdruck dictirt Pinturicchio seinen Figuren als ihre Rolle zu. Dieser Künstler, dessen Stärke bei grösserm Ernste bedeutend gewesen sein würde, hatte die Malweise Peruginos, den er bei seinen Arbeiten unterstützte so vollständig in der Hand, wie dies einem Nachahmer möglich ist. Eigenartig war er in einer Folge von Bildern, profan-historischen Inhalts, das Leben des Papstes Pius II. (Aeneas Sylvius) behandelnd. Er schildert hier mit Walter Scottscher Umständlichkeit, costumirt indess die Figuren nach der Sitte seiner Zeit, obgleich die dargestellten Vorgänge ziemlich ein halbes Jahrhundert zurückliegen. Ein anderer Zug Pinturicchios war seine Geschicklichkeit in der Darstellung von Landschaften und Städteprospecten in „flandrischem Styl“, das heisst hier, mit naturwahrer Auffassung und sorgfältig ausgeführtem, lebhaft und saftig gefärbtem Detail.

An die beste Zeit Peruginos erinnern die Arbeiten eines anderen Schülers dieses Meisters, *Giovanni di Spagna,* des Spaniers (*lo Spagnolo,* lebte bis um 1530 zu Spoleto). Spagna hat in seinen früheren Gemälden ein jugendlich glühendes Gefühl, das sich in höchst anmuthigen, reinen Formen ausspricht. Es lebt dieselbe ideale Beseelung in Spagnas Schöpfungen, welche die Jugendarbeiten eines Raffael so reizend und rührend zugleich erscheinen lässt. Auch an Grossartigkeit fehlte es dem Spagna nicht. Als er es jedoch versuchte, dem Adlerfluge seines grossen Mitschülers zu folgen und in der Weise Raffaels zu produciren, büsste er seine grossen Vorzüge ein und verfiel in Schwäche.

Unter den vielen Genossen dieser Schule, welche der Weise ihres Meisters mehr oder weniger nahe kamen, war es *Giovanni da Faenza*,

Fig. 46. Madonna von Francesco Francia (Dresden).

der mit toscanischer Reinheit der Form, mit paduanischem Streben nach Naturwahrheit die Empfindung der Umbrier verband. Er kann als

Derjenige betrachtet werden, welcher zwischen Perugino und Raffael das Bindeglied bildete. Hier muss auch *Marco di Antonio Palmezzano* aus Forli (blühte von 1503—1537) gewürdigt werden, welcher die schwungvolle, kühne und dennoch in der Empfindung weiche Art seines Meisters Melozzo da Forli mit perugineskem Styl verschmolz.

Eine Richtung, welche der dieser beiden Romagnolen genau verwandt ist, dennoch aber in eine andere Bahn führt, verfolgte der Bologneser *Francesco Raibolini*, genant *Francia* (1450—1518). Sein Meister war Marco Zoppo di Squarcione, und Francesco Francia hat, trotz seiner verschiedenen Stylperioden, den auf Bestimmtheit der Form gerichteten Grundzug der Schule von Padua stets bewahrt. Francia widmete sich erst im Mannesalter der Malerei — früher war er Goldschmied. Um so mehr ist es bemerkenswerth, dass er hinlängliche Feinheit und Lebhaftigkeit der Empfindung besass, um sich die, eine grosse Hingebung von Seiten des Nachahmers erheischende, Darstellungsweise Peruginos zu eigen zu machen. Sein frühestes Bild, von 1490, eine thronende Madonna mit Heiligen und einem lautespielenden Engel athmet die ganze Empfindungsweise Peruginos und übertrifft die meisten Gemälde dieses Meisters in der kräftigen, breiten Färbung. Francia kann weich und zart sein, wie seine Madonna mit dem, einen Vogel haltenden, Jesuskinde und dem kleinen Johannes dem Täufer (in Dresden) — ein Bild von stiller, reizender Innigkeit — bezeugt (vergl. Fig. 46); weibisch sentimental wird er nicht, wie es dem Perugino in dessen letzter Periode wohl erging.

Durch die paduanische Richtung des *Lorenzo Costa* (blühte von 1483—1530), welcher in Bologna zu Francia in das Verhältniss eines Schülers und Gehülfen trat, veränderte sich der perugineske Charakter der Darstellung des Meisters. Costa nahm umbrische Weichheit, Francia paduanische Schärfe an, so dass die Malweise Beider einander sehr ähnlich wurde. In mehreren seiner Madonnen ist Costa dem Meister völlig ebenbürtig. Es ist anzumerken, dass die landschaftlichen Darstellungen in der italienischen Malerei immer bedeutsamer auftauchten. Lorenzo Costa erscheint als ein Künstler, welcher bis dahin auf diesem Gebiete das Vollendetste leistete. Im Chor von S. Giovanni in Bologna befindet sich eine Krönung der Maria, deren landschaftlicher Hintergrund nicht mehr ursach- und beziehungslos zusammengebracht, sondern in Wechselwirkung zu der Linienführung der Gruppen gesetzt ist. Die phantastische Anhäufung der landschaftlichen Requisiten ist beseitigt; man blickt durch einen schön gewellten Mittelgrund mit reichem Pflanzenleben in eine, mild beleuchtete, ruhige Formen zeigende Ferne. Die Abtönung der Färbung ist noch nicht von einem herrschenden Lichte geboten; aber bereits liegt ein starkes Gefühl der Luftperspective in dieser — obgleich nicht einheitlich geschlossenen — Abminderung der Stärke des Localtons. Der bedeutsamste Schüler Lorenzo Costas, *Lodovico Mazzolino* (1481—1530) von Ferrara, ist am geeignetsten hier einzufügen, obwohl er mit der umbrischen Schule nichts gemein hat. Er ist

indess ebensowenig ein Florentiner oder Paduaner, da seine Formengebung, obwohl nach Realismus strebend, höchst willkürlich, seine Gruppirung regellos ist; — am meisten neigt er sich den Venetianern zu, denen er in seinem prachtvollen Colorit wenigstens gleich steht. Seine Färbung hat indess keine Breite und fällt ins Bunte, weshalb seine Bilder kleiner Art am meisten geschätzt werden, da hier die leuchtenden, verstreuten Tinten sich am leichtesten durch den Blick zusammenfassen lassen.

Der Ueberblick über die Umbrier lässt sich nicht schliessen, ohne dass des *Giovanni Santi von Urbino,* des Vaters von Raffael gedacht wird. Er war durchaus nicht ein so unbedeutender Maler, als welcher er lange gegolten hat. Keineswegs unproductiv, wie er denn in seinem kurz bemessenen Leben (vielleicht 1440 — jedenfalls vor 1446 — geb., gest. 1494) viele Werke fertigte, besitzt Giovanni Santi das ernste Streben nach Durchbildung seiner Gestalten. Es lässt sich der Einfluss eines Melozzo da Forli erkennen, obgleich Santi nie dessen geniale Flüssigkeit der Stellungen, das Hineindringen der Figuren in den Grund des Gemäldes erreichte. Die Empfindung des Perugino fehlt auf Santis Bildern; sie sind mehr kalter Art, zeigen aber oft eine überraschend schöne Form der Köpfe und der Stellungen. In späteren Gemälden giebt sich Giovanni Santi, der mit Mühe arbeitete, als ein Künstler, welcher die Verkürzungen bemeistert hat, so in einem in S. Francesco zu Urbino befindlichen h. Sebastian mit den realistisch gehaltenen Bogenschützen. In einigen Bildern, z. B. in einer Madonna, al fresco im Hause Giovannis gemalt und lange für ein Jugendwerk Raffaels gehalten, klingt die Stimmung leise an, welche in den Werken des grossen Sohnes sich zu grandioser Harmonie erheben sollte.

b. Die Neapolitaner.

Einwirkung Antonellos da Messina. — Mangel an Originalität der Auffassung. — Colantonio del Fioro; Zingaro. — Das Bildniss Alfonsos I. — Die Donzelli. — Buoni. — Maddalena Mormina.

Ganz abgekehrt von dem Kunstleben des nördlicher liegenden Theiles der Halbinsel hatten sich in Neapel directe Einflüsse fremdländischer Malerei geltend gemacht. Es waren hierher flandrische Gemälde gelangt, und zwar Werke, welche vielleicht von den Gebrüdern van Eyck selbst gemalt worden waren, wie denn der, dem *Colantonio del Fiore* zugeschriebene h. Hieronymus mit dem kranken Löwen in der Galerie der Studj in Neapel aus inneren Gründen auf Hubert van Eyck zurückgeführt worden ist. Persönlich wird *Antonello da Messina,* welcher sich

in Neapel aufhielt, für die Aufnahme des flandrischen Styls gewirkt haben.

Es ist die genaue Behandlung des Details, des Beiwerks, welche sich an den Resten der neapolitanischen Malerei des XV. Jahrhunderts geltend macht. Die Farbe strebt nach hervorragender Wirkung, ist aber grell und ohne Breite. Die Formengebung ist unvollkommen; dagegen sind die Köpfe charakteristisch, die Bewegungen lebhaft; obwohl nicht von einer flüssigen Zeichnung getragen. Das Portraitartige macht sich, in Ermangelung eines höheren Schwunges der Phantasie, geltend und drückt den Gemälden einen profanen Charakter auf. An weichem Empfindungsausdruck, oft an die Werke der Umbrier anstreifend, fehlt es nicht. Indess die Kunst Neapels fremden Einflüssen gehorchte, die von den Neapolitanern keineswegs im Sinne ihrer Natur und Anschauungsweise verarbeitet werden konnten, folgt die Production genau dem politischen Geschicke des Südens der Halbinsel, wo sich die Gewalt der Fremden, obwohl die Herren wechselten, stets den Eingeborenen überlegen gezeigt hatte.

Der Schwiegersohn *Colantonios del Fiore*, *Antonio Solario*, genannt *Zingaro*, d. h. Zigeuner (1382 — wahrscheinlich 1445), geht sehr naturalistisch zu Werke, weiss aber dennoch seinen Gemälden eine würdige Haltung zu verleihen. Es muss hierbei vorausgesetzt werden, dass er in der That der Urheber der ihm zugeschriebenen Werke ist, unter denen sich besonders ein Freskencyclus, das Leben des h. Benedictus darstellend, im Severinokloster zu Neapel auszeichnet.

Vom Zingaro könnte, der Zeitrechnung nach, ein mächtig aufgefasstes Portrait Alfonsos I. von Aragon, Königs von Neapel, herrühren, welcher 1443 seinen feierlichen Einzug in diese Hauptstadt hielt. In ruhiger Haltung, jeder Zoll ein Fürst, steht der Herrscher da, mit dem Plattenpanzer über dem Panzerhemde, die Rechte flach auf die Hüfte gelegt, mit der linken Hand das Schwertgefäss haltend. Vor ihm steht die eigenthümlich geformte Krone. Der Hintergrund wird zur Hälfte von einem reichen Vorhange gedeckt. Wundervoll sind die Hände gezeichnet, höchst charakteristisch das feste, kalte, überlegen blickende Antlitz. Auch dem Antonello da Messina wird dies herrliche Bild zugeschrieben.

Zingaros Schüler, *Simone Papa*, ist fast ein völliger Flamänder, der sich ganz in die, dem Neapolitaner doch so fremdartige, nordische Welt hineingelebt hat. Papa bildet oft mit wenigen Veränderungen flandrische Figuren nach; im Ganzen bleibt er hinter seinem Meister zurück.

Die Gebrüder *Ippolito* und *Pietro Donzelli*, Nachfolger Zingaros malten zwar ebenfalls in der saubern flamändischen Detailmanier, fanden indess bald die Brücke, welche zur Darstellung einer italienischen Schule hinüberführte. Die Färbung geht mehr ins Breite; die geschilderten Vorgänge spiegeln ihren Inhalt nicht in reichen Massen von Figuren. Die Composition vereinfacht sich, die Personen zeigen eine intensivere Seelenbewegung, und während hier der Hauch umbrischer Auffassung zu wehen beginnt, strebt die Färbung den Venetianern zu. In noch ausgesprochenerer

Weise zeigen diesen Charakter die Gemälde *Silvestros de Buoni*, eines Schülers der Donzelli. Eigenthümlich contrastirt mit dieser Richtung der durch wahre Empfindung veredelte Naturalismus der Nonne *Maddalena Mormina,* von welcher sich ein anziehendes Bild aus dem Jahre 1501 vorfindet (in Neapel): die heilige Jungfrau reicht einer knieenden Klosterschwester, deren Antlitz die innigste Andachtsruhe zeigt, den Christusknaben zur Segenspende dar; neben ihr erscheint ein Heiliger mit einer Lilie in der Hand und St. Petrus Martyr, mit dem Dolche in der Brust und dem Messer im Haupte, das ihm den Tod gab. Die Gewandung erinnert an die älteren Giottesken.

ACHTES CAPITEL.

Schlussbetrachtung.

Als der Centralpunkt der künstlerischen Bewegung in Italien erscheint seit Giottos Auftreten die alte Guelphenstadt Florenz. Nicht allein aber für die Kunst, auch für die Bildungshöhe Italiens gab Florenz im XV. Jahrhundert die Scala an. Alles, was hier in der Kunst in durchgreifender Weise zur Geltung gelangte, spiegelt das den Florentinern eigenthümliche Wesen zurück und selbst Angelo da Fiesole — in Florenz eine anomale Erscheinung — hat sich, trotz aller Empfindung, der raffinirten Abgeschliffenheit der Florentiner nicht zu entziehen vermocht.

Der Charakter der Florentiner zeigt sich an politischer Selbständigkeit, an scharfem, schnellem Verstande, sowie an Energie und schöpferischer Begabung dem aller andern italienischen Stämme überlegen. Nur die Entwickelung des Gemüthslebens blieb in Florenz, wo die bewegte äussere Welt fortwährend neue Forderungen stellte, zurück.

Die Florentiner, eben so herrsch- und geldsüchtig als freisinnig und gebildet, hielten stets alle Kräfte gespannt, um ihrer Stadt, sowie den geknechteten Schwesterstädten und dem ganzen Toscana die höchste Stufe des Fortschrittes zu sichern. In Florenz kam fast jede Regierungsform zur Geltung. Hier herrschte der Adel, hier tyrannisirten einzelne Dynasten als Führer desselben — die Aristocrazia und die Ottimati (Optimaten). In Florenz kämpfte der besitzende Bürger, die höheren Zünfte (Popolo grasso), um die Arbeiter niederzuhalten, und das niedere Volk (Popolo minuto), um die Prärogative der Geburt und des Capitals zu brechen. Aus wirklicher und Schein-Demokratie ging man zum Primat einzelner Familien über und neben der aus der Vergewaltigung erwachsenen Herrschaft der Mediciäer ist sogar der Versuch vorhanden, ein Gemeinwesen, nach alt-israelitischem Muster, mit Gott und dem Aaroniten-

thum an der Spitze, zu schaffen, welchen Anachronismus ein Savonarola mit dem Leben bezahlen musste.

Dante verglich Florenz mit einem Kranken, der stets seine Lage wechselt, um seine Schmerzen zu vermindern; — das aber mit Unrecht. Die Richtung auf fortwährende Umbildung des Bestehenden ist vielmehr bei den Florentinern der unverwüstlichen Lebenskraft zuzuschreiben, welche die staatlichen und socialen Formen für die freie Bewegung zu eng fand. In der Entwickelung der florentinischen Zustände liegt eine, aus denselben resultirende, unabweisbare Ursächlichkeit. Die Florentiner waren gezwungen, zu experimentiren — wenn das Wort gestattet ist — um sich auf ihrer Höhe zu behaupten. Sie können als Diejenigen gelten, welche zuerst die Phase durchliefen, die aus dem Chaos der zum Theil noch im späten Mittelalter wurzelnden Zustände Italiens in eine neue Zeit hinüberführen sollte.

Die alte Guelphenstadt musste gewaltig ringen, um sich in dem Gewirr von politischen Intriguen, deren Schauplatz Italien war, in den Kämpfen der wechselnden Liguen und bei den Gewaltacten des zur Blüte gediehenen Condottierethums aufrecht zu erhalten. Florenz verleugnete selten seine Vorliebe für Frankreich. In der Stütze Frankreichs schien das einzige wirksame Gegengewicht gegen die furchtbare Macht Venedigs, gegen den Papst und Neapel zu liegen. In Genua und Piemont hatte Frankreich festen Fuss gefasst und operirte nun, bald nach dieser, bald nach jener Seite sich wendend, um in Italien Spanien und dem Kaiser Schach zu bieten. Wer von diesen Mächten damals die Weltwage zu seinen Gunsten sinken machen wollte, musste auf Italien drücken. Für die Italiener blieb nur der Grosssultan übrig und bereits hatte Stambul einen drohenden Einfluss auf die Halbinsel gewonnen und Venedig schwebte vor einem Losbruche der Türken in der höchsten Gefahr (1498), als die Spanier für den Schutz der Kirche gegen die deutsche Reformation eintraten und das Papstthum und ganz Italien unter ihre Obermacht brachten.

Venedig bot den vollsten Contrast mit Florenz, — hier die Bewegung in Permanenz, dort ein Bann, welcher Alles zum ewigen Beharren innerhalb der eisernen Staatsformen und der streng aufrecht erhaltenen socialen Tradition verdammte. Florenz stand mitten im Getriebe der Parteien — im Mittelpunkt der italienischen Geschichtsbühne — Venedig kehrte sich von Italien ab, verbündete sich mit auswärtigen Mächten nur nach genauer Berechnung seines Vortheiles, und zwar stets nur für specielle Zwecke. Mit unerschütterlicher Consequenz widmete sich Venedig seinen eigenen vielfachen Interessen: seinen grossartigen socialen Schöpfungen für Bürgerwohl, seinem Coloniewesen und Handel und dem unablässigen Ringen mit dem Erbfeinde der Christenheit, ohne fremder Hand den allergeringsten Eingriff zu gestatten. Die moralische Macht des Staats und seines Rathes der Zehnmänner über seine Bürger war staunenerregend. Venedig war hiernach durchaus nicht der Ort, wo durch freie Entfaltung geistiger und künstlerischer Thätigkeit neue Bildungszustände heraufge-

geführt werden konnten. Wir haben gezeigt, dass die Kunst in Venedig die traditionelle Uebung noch dann festhielt, als im übrigen Italien bereits die volle Neuzeit sich geltend gemacht hatte und jetzt dürfte es auch nicht bloss als zufällig erscheinen, dass die neu-venetianische Darstellung in der Malerei nicht in toscanischer Weise ganze Ideencykeln durch monumentale Werke zu umfassen strebte, sondern der politisch-neutralen Wahrheit der sinnlichen Erscheinung nachstrebte.

Die alte Hauptstadt Italiens, Rom, war, seitdem der Pontificat sich in Avignon befand, tief gesunken. Dynasten hausten auf dem ekklesiastischen Gebiete; unter roher Willkürherrschaft erstarb die Veredlung der Sitten, und die Kunst besass in der ewigen Stadt kein Asyl. Dafür war Rom mit seinem Gebiet der Herd der perfidesten Intriguen, von Avignon aus angezettelt. Hier wurden die scharfen Keile geschmiedet, welche die Einheit Italiens zerklüfteten. Ohnmächtig, wie die Päpste waren, das Zauberwort zu finden, welches die Nation der hesperischen Halbinsel verbinden konnte, besassen sie List und Kraft genug, um die italienische Zerrissenheit aufrecht zu erhalten. Das Schisma der Kirche, die Doppel-Päpste, trieben dies Elend auf die Spitze. Als Colonna, Martin V. (1417—1431) die Einheit des Pontificats wieder herstellte, als Pius II., Aeneas Sylvius Piccolomini, die Tiara mit seinem Nationalgefühl als Italiener vereinbar fand, da war das Papstthum dennoch so sehr von äusseren Einflüssen umstrickt, dass es sich für die staatliche Gliederung Italiens mehr als ein schwerer Nachtheil, denn als ein Gewinn erwies. Erst mit Julius II., della Rovere, (1503—1513) erstand ein Genius, welcher seine Gewalt als Pontifex Maximus emporzuheben vermochte, während er zugleich als National-Italiener mit eiserner Faust in die bodenlosen politischen Verhältnisse eingriff. Die Thronbesteigung seines Vorgängers des Rodriguez Borgia, eines Spaniers aus Valencia, Alexanders VI. (1492—1503) bezeichnet die grauenhafteste Corruption des päpstlichen Hofes. Lucretia und Cesare Borgia brauchen bloss genannt zu werden, um die Vorstellung unsäglicher Sittenlosigkeit und satanischer Gräuelthaten zu erwecken. Aber die Borgia machten reine Bahn mit den Dynasten des ekklesiastischen Gebietes; vor ihnen mussten sich beugen Gerechte und Ungerechte, die Orsini und Colonna. Die päpstliche Macht erhielt durch die Borgia wieder weltliche Waffen.

Vom Stuhle St. Peters aus ward die italienische Praxis des XV. Jahrhunderts sanctionirt, dass das Recht in der Gewalt liege. Es ist des Nachdenkens werth, dass die Macht in Italien schon längst keines Rechtstitels bedurft hatte. Weder die Visconti in Mailand, noch die Gonzaga in Mantua, noch weniger ein Sforza konnten für ihre Throne das Recht in die Schranken rufen. Es ist eine sehr eigenthümliche Erscheinung, kündend von dem tiefsten Verfalle nationalen Lebens in Italien, dass die Führer von Söldnerbanden als Gründer von Staaten und Dynastien auftreten konnten. Der erste dieser Condottieri ist ein Engländer, John Hawkwood, von den Italienern Giovanni Acuto genannt, von Gregor

XI. (1370—1378) mit Cotignola und Bagnacavallo belehnt, und als Wohlthäter der Stadt, welche er einst so barbarisch bekämpfte, in Santa Maria del Fiore (Dom) von Florenz begraben. Grandios erscheinen die Erfolge Francesco Sforzas, des „Vaters der Kriegsmannschaft." In jedem Augenblicke, für jeden Zweck war eine Bande, eine sogenannte Compagnia zu kaufen. Wie im Grossen so im Kleinen — das Bravothum blühte, und für billigsten Preis konnte man sich feindliche oder bloss lästige Personen vom Halse schaffen. In den höheren Regionen herrschte der Giftmord und kaum eine in der Politik hervorragende Person schied im XV. Jahrhundert in Italien aus dem Leben, ohne dass der Nachweis versucht worden wäre, dieselbe sei durch die Hand eines Giftmörders aus dem Wege geschafft.

Die Sitten jener Zeit waren frei; doch aber ist die abgrundtiefe Entwürdigung, welche den Italienern in dieser Periode besonders von deutschen Zeitgenossen vorgeworfen wurde, als allgemeiner Maassstab betrachtet, übertrieben. Die Kirchenfürsten waren zunächst Leute von Rang und Reichthum und erscheinen in Italien wenigstens nicht weltlicher und unsittlicher, als in Frankreich und Deutschland. Tief aber war das sittliche Verderben in den Klöstern, welche Institute in Italien die grimmigsten Widersacher besassen. Beliebt waren indess die gelehrten Orden, gegen welche schwerlich nur eine einzige solche Streitschrift geschleudert wurde, wie man sie gegen die Franciscaner und Dominicaner richtete.

Die Wissenschaft hatte sich von der Bevormundung des Klerus entschieden emancipirt, seitdem die Klostergeistlichen in Unwissenheit versanken und die Erfindung Guttenbergs den raschen Austausch gelehrter Forschungen begünstigte. Aus alchemistischen Wirrsalen traten die Grundlagen der Naturwissenschaften hervor und die classische Literatur fing an, die Basis der gelehrten Bildung zu werden. Es war nicht bloss das alte, trockene Studium des Lateinischen und Griechischen — der Geist der antiken Welt begann in der Welt der Literatur sich geltend zu machen. Die Italiener erkannten, dass sie die Erben der altrömischen Cultur waren, dass sie den Griechen näher standen, als irgend ein anderes Volk. Das classische Sprachstudium hatte den günstigsten Erfolg auf die feine Ausbildung der Ausdrucksweise auf poetischem Gebiet und wirkte zugleich veredelnd auf die Umgangssprache ein. Der Einfluss der Griechen, besonders des Aristoteles, auf den Aufschwung humanistischer Studien kann nicht zu hoch angeschlagen werden. Wenn von moderner Bildung die Rede ist, so waren es die Italiener des XV. Jahrhunderts, welche den anderen europäischen Völkern als Muster voranleuchteten.

Die gebildete Gesellschaft Italiens hat den Anfang gemacht, durch ihre humanistische Bildung sich von der Uebermacht der Kirche zu emancipiren. Das Leben in den mittelitalienischen Staatskörpern führte zugleich zu einer Unabhängigkeit der Charakterbildung, welche sich trotz aller politischen Gewaltstreiche und sonstiger Calamitäten behauptete. Die Autorität galt in Italien nichts, obgleich man sich der Gewalt fügen gelernt hatte. Es gab kein Land Europas, wo die Herausbildung einer

selbständigen Individualität so sehr die Regel bildete, als in Italien. Dass die italienische Humanistik, welche die christlichen Lehrbegriffe im besten Falle mit Gleichgültigkeit betrachtete und neben den Philosophemen heidnischen Ursprungs als Etwas bestehen liess, von dem man am besten nichts sage — dass diese Humanistik nicht vor alchemistischem und astrologischem Unsinn schützte und als Appendix den Glauben an Dämonen, Zauberei und Hexenkram nachschleppte, kann ebensowohl der durch die Kirche gepflegten Mirakelsucht, als der unvollkommenen Durchbildung des Humanismus zur Last fallen.

Während die italienische gelehrte und poetische Literatur des XV. Jahrhunderts ein in tausend Façetten wiederblitzendes Bild desselben darbietet, konnte die Malerei nur das Generelle verwerthen. Ein genaues Eingehen auf Zeitbezüge findet sich, wie aus der gegebenen übersichtlichen Musterung der Werke der bedeutendsten Meister der Periode hervorgeht, nur ausnahmsweise anders als in sehr nebensächlicher Weise. Noch immer ist die Kirche und die heilige Tradition das Alpha und Omega der Darstellung, und die Profanmalerei erscheint nur erst in ihren Ansätzen. Die Malerei hatte jedoch das Heilige, Uebersinnliche zur Erde herabgezogen, indess die sinnliche Erscheinung zum Maasse desselben gemacht wurde. Zuerst war es die Allegorie mit realer Charakteristik, welche den Bann kanonischer Symbolik brach; dann aber schritt die Kunst schnell über die blosse Verdeutlichung der Gedanken durch charakteristischen Ausdruck der Persönlichkeit hinaus. Es ward nach der Darstellung eines innerlich und äusserlich vollständigen Menschenbildes gestrebt; die Figuren wurden mit Eigenleben ausgestattet; die Individualität rang, sich aus der kirchlichen Unfreiheit loszumachen. Für das Homogene der Figurenbildung wie für den Ausdruck des Innerlichen trat zunächst eine rege Naturbeobachtung, dann aber das Verstehen des Geistes der Antike ein, deren Grundzug — allseitig durchgeführte, für einen bestimmten Zweck berechnete Harmonie der Form — den individuellen Eigenschaften Adel und Grösse verlieh. Auf allen Gebieten der Kunst regte sichs; allenthalben pflanzten erobernde Künstler ihr Banner auf. Mit neuen Kunstmitteln ausgerüstet, rückte die Malerei der vollen Erscheinung der Natur, der glanzvollen Lebenswahrheit immer näher und suchte deren Wesenheit im Bilde zu fassen. Nicht allein die menschliche Gestalt empfängt Beseelung, sondern die Maler fangen an, das Walten der unbelebten Natur zu verstehen und suchen die Stimmung auszudrücken, welche Berg und Thal, Wald und Feld, Flüsse und Seen zu einem immerwährenden Füllhorn für die sanftesten, edelsten Empfindungen macht.

Das Schönheitsgefühl war erwacht und suchte nach dem sinnlichen Maasse für das Ideale. Grosses war in der italienischen Malerei — dem Palladion italienischer Nationalität — bereits geleistet, aber die Wunderblüte der Kunst sollte erst völlig im folgenden Jahrhundert ihren duftenden Kelch öffnen.

FÜNFTES BUCH.

Die Malerei
der germanischen Völker, Frankreichs
und Spaniens bis zur Reformation.

ERSTES CAPITEL.

Die Periode des Fränkischen Styles.

Römische Baureste diesseit der Alpen. — Die Westgothen. — Die Franken als Sieger in Gallien. — Die Porta Nigra und der Dom zu Trier. — Karl der Grosse als Förderer der Künste. — Fränkische Kunstanfänge. — Wandbilder aus der fränkischen Kriegsgeschichte; profane Allegorie. — Miniaturen. — Irische ornirte Graphik; Riemenbilder. — Naturalistische Elemente zersprengen die traditionelle Typik. — Wandbilder bis zum XI. Jahrhundert. — Tutilo von St. Gall. — Geistliche Würdenträger als Künstler. — Thumo, Hrabanus Maurus, Sigismund von Halberstadt, S. Bernward. — Charakteristik des fränkischen Styles.

Wohin die römischen Legionen ihren Fuss setzten, und wo immer sie ihre Adler aufpflanzten, da entstanden sofort nach der Anlage ihrer Castelle oder ihrer Standlager Militärstrassen, Brücken über die Flussfurten und Gebäude, welche den Stempel des erobernden Volkes an der Stirn trugen. Deutschland hat, ausser den Spuren von Militärbauten diesseits des Rheines, von altrömischer Architektur wenig Nennenswerthes aufzuweisen; bereits aber in Trier beginnt die Region, welche, in mehreren Aesten sich durch die Länder der gallischen Provinzen hinziehend, eine Masse von Resten der Römerzeit zeigt, die erst in jüngster Vergangenheit die volle, verdiente Aufmerksamkeit erregten. Ebensowenig wie jenseit des Rheines war in England der Baustyl der Römer unbekannt. Mit diesen Culturzeichen waren die von den Legionen betretenen Gegenden gleichsam geweiht für die Herrschaft Roms.

Die Roma der heidnischen Imperatoren verwandelte sich in den Sitz der abendländischen Kirchengewalt. Das christliche Rom trat die Erbschaft der heidnischen Weltgebieterin an — die Eroberung. Schaarenweise strömten die römischen Heidenbekehrer nach den transmontanen Ländern des Westens, als die Wogen der Völkerwanderung sich besänftigt und die barbarischen Nationen in ihren neuen Wohnsitzen sich festgesetzt hatten.

Die bildungsfähigen Ostgothen, sammt den roheren, weniger begabten Longobarden haben wir bereits in Italien kennen gelernt. Die Westgothen hatten sich in Süd-Gallien sesshaft gemacht und sich der Sitte und Cultur der von ihnen Ueberwundenen gefügt. Ihre Fürsten waren prachtliebend, gleich dem Theodorich, und förderten den Palastbau durch gallische oder italienische Architekten, welche Technik und Styl nach römischer Weise handhabten. Die germanischen Franken, als Sieger tief in das östliche und nördliche Gallien eindringend, standen zwar den Gothen an Empfänglichkeit eben so weit nach, wie sie an energischem, eigenartigem Charakter dieselben übertrafen; der römischen Bauweise aber vermochten sie, zumal da sie keine nationalen, architektonischen Elemente besassen, sich nicht zu entziehen. Die Merowinger liessen Kirchen, in römischer Art gemauert, mit netzförmiger Lage der Quadern errichten und nahmen auch die für ihren Zweck passenden römischen Constructionen und Zierwerke auf, letztere allerdings in plumper Ausführung erscheinend. Die Gotteshäuser waren, nach den erhaltenen Resten und den historischen Schilderungen im Rechteck und in der Form des Kreuzes angelegt, also Basiliken. Das prächtigste Denkmal der Merowinger war die Kirche der Abtei St. Denis, wo ein grossartiger Schmuck an Marmor, Vergoldung und Teppichen entfaltet wurde. Von Gallien aus nahm die römisch-christliche Bauweise ihren Weg über den Canal nach England. Wir haben in Deutschland als das wichtigste, wahrscheinlich antik-römische Baudenkmal die Porta Nigra zu Trier, einst ein Thor, dann in eine Kirche umgeformt, und aus christlich-vorkarolingischer Zeit den ehrwürdigen Trierer Dom aufzuweisen. Letzterer ist im Quadrat angelegt, hatte drei Schiffe mit Rundbögen und Wandpilastern und eine weite, im Lichten den Halbkreisbogen überschreitende Apsis. (550.)

Epochemachend für die Kunst war das Auftreten Karls des Grossen, welcher auch auf diesem Felde als der gewaltige Bahnbrecher der Cultur erscheint. Grossartig, wie dieser erhabenste Fürst der Christenheit selbst, sind seine Thaten für das Erblühen der Kunst. Ohne sich von der Roheit seiner Franken, durch die tiefe Barbarei der unterjochten germanischen Stämme abschrecken zu lassen, fasste Kaiser Karl den Entschluss, die Baukunst, die Malerei sammt den Wissenschaften in Flor zu bringen. Eine Kirchenversammlung zu Frankfurt am Main musste über die zu Nicäa gefassten Beschlüsse berathen und entscheiden, dass die Gemälde und Statuen in den Kirchen der Andacht förderlich seien, wenn dieselben auch keine Verehrung erfahren dürften.

Karl erliess ein Gesetz, dass die inneren Flächen der Kirchen mit Malerei auszuzieren seien. Sendgrafen wurden ernannt, welche im Reiche umherreisten und den Zustand der Kirchenbauten untersuchen mussten. Er setzte besondere Dotationen und Steuern fest, um die Kirchenbilder in würdiger Weise herzustellen und zu erhalten. In seinem Betzimmer — und wenn solches im Lager vor dem Feinde errichtet wurde — mussten die Wände mit Gemälden bedeckt sein. Die starrsinnigen Sachsen, welche

dem Schwerte Karls so lange widerstanden, scheinen von der Pracht der bemalten, goldglänzenden Kirchen der Franken mehr, als durch die Gewalt des „Slaktenera“ (des Schlächters, wie Karl von den Sachsen genannt wurde), zum Christenthum geführt worden zu sein.

Die Architekturformen wurden von den Baumeistern Karls des Grossen fertig vom italienischen Boden entnommen. Die am häufigsten erscheinende Form karolingischer Kirchenbauten ist diejenige der Basilika. Gleich von vornherein treten hier selbständige Abänderungen des überkommenen Styls auf. Karl selbst adoptirte für seine Palastcapelle, das Münster zu Aachen, den byzantinischen Centralbau, auffallende Aehnlichkeit mit S. Vitale zu Ravenna darbietend. Von einer blossen gedankenlosen Nachahmung spätrömischer und byzantinischer Bauformen war dabei keine Rede. Die kaiserliche Pfalz zu Aachen, der hundertsäulige Palast Karls zu Ingelheim zeigte, dass die Kraft frischer Nationen sich mit den überkommenen Formen verband und nach dem Ausdrucke ihrer Eigenartigkeit rang.

Unantastbar waren die bildlichen Darstellungen der heiligen Geschichten. Auf diesem Felde wurde genau in der Weise des spätrömischen und byzantinischen Styls gearbeitet. Unter den Gemälden der karolingischen Kirchen haben wir nicht bloss Fresken zu decorativem Schmuck, sondern auch Mosaiken zu denken, in denen, ganz nach italienischer Weise, der thronende Christus mit den Aeltesten etc. zur Darstellung kam.

Neben diesen typischen Malereien tritt uns in den Bildern der Profanhistorie der Beweis entgegen, dass der Staat Karls des Grossen auf anderen Grundlagen ruhte, als derjenige der römischen Imperatoren, oder der byzantinischen Selbstherrscher. Im Frankenreiche war der Mann des Heergefolges so frei wie sein Kriegsherr, dem er gegen entsprechende Leistungen (Lehen) aus selbständigem Entschlusse seine Dienste widmete, deren Art genau bestimmt war. Die Vasallen und Hinter-Vasallen konnten die vollste persönliche Berechtigung für sich in Anspruch nehmen. Der Verherrlichung der Persönlichkeit waren grossartige Malereien im Kaiserpalast zu Aachen sowie in der Capelle desselben gewidmet. Denselben Zug fanden wir auch bei den Ostgothen, obgleich bei ihnen die Feudalität bei weitem nicht zu fränkischer Durchbildung gekommen war.

Karls des Grossen Heldenthaten, sein siegreicher Feldzug in Spanien, die Berennug feindlicher Waffenplätze, die Thaten fränkischer Kriegsfürsten wurden in Wandgemälden dargestellt. Es versteht sich von selbst, dass diese Malereien vor allen Dingen nach Naturtreue streben mussten. Auch die Weltgeschichte ward bildlich zu fassen versucht. Ninus und Cyrus, Phalaris, Romulus, Hannibal und Alexander der Grosse, sammt Constantin, Theodosius und den über die Friesen siegenden Karl Martell wurden activ geschildert, und den Beschluss machten die Kämpfe Karls mit den Sachsen und seine Theosis als Sieger, im vollen Ornat auf dem Throne sitzend. Ein bemerkenswerthes Zengniss für die souveraine Art, mit welcher die Stoffe für die Malerwerke gewählt wurden, giebt der Um-

stand, dass Karl auch eine Darstellung der sieben freien Künste als Wandgemälde ausführen liess.

Von den Monumentalmalereien der Zeit Karls des Grossen hat sich nichts erhalten. Die Art der Darstellung lässt sich nur nach einigen Miniaturen bemessen, welche unter Karl und seinen nächsten Nachfolgern entstanden sind. Ausserdem vermögen auch Schnitzereien in Elfenbein und bildliche Verzierungen metallener Gefässe einigen Anhalt zu geben.

Die Miniaturbilder dienten zum Schmucke der Bücher — meist religiösen Inhalts — deren Vervielfältigung Karl der Grosse den Mönchen als eine ihrer Hauptpflichten einschärfte. Wahrscheinlich gab es nur in den Klöstern kunstgeübte Miniatoren. Ein auf Befehl des Kaisers von einem Künstler Namens *Gottschalk* in Zeit von sieben Jahren gefertigtes Evangelienbuch, welches sich unter der Bezeichnung „Les heures de Charlemagne“ in der kaiserl. Bibliothek zu Paris befindet, ist in Goldschrift auf Purpurpergament geschrieben, besitzt als Bildschmuck den jugendlichen, thronenden und segnenden Christus in byzantinisirender Art, die Figuren der Evangelisten und den Brunnen des Lebens — ein achteckiges Gebäude, von Hirschen, Pfauen (Unsterblichkeitssymbol) und anderen Vögeln umgeben, die zum Theil an Pflanzen picken. Es liegt Bewegung in dem Ganzen, doch leiden die Formen an Steifheit. Die Köpfe mit den hochgezogenen Brauen und den unschönen, unten breiten Nasen sehen wie erstaunt starr drein. Ein zweites Evangeliarium, ebenfalls in Paris, aus der Abtei des St. Medardus zu Soissons stammend, mit ähnlichen Bildern und einem Prachtgebäude, das die Kirche Christi versinnlichen soll, ist freier in der Zeichnung. Ein anderes, aus Karls des Grossen Zeit herrührendes Evangelienbuch (Codex aureus) auf der Stadtbibliothek zu Trier, ist das vorzüglichste dieser Pracht-Pergamente. In den Figuren der Evangelisten zeigt sich ein an die Antike erinnerndes grosses Element, welches auf den ersten Blick in der Gewandung sich geltend macht. Die Kopfbildung der Figuren besitzt die erwähnten Eigenthümlichkeiten, was auf einen Raçentypus hinzuweisen scheint; ebenso sind die Hände und Füsse sehr gross. Die Färbung ist sehr sauber und in Folge der Anordnung der Gewandung breit gehalten. An die Spätzeit der Antike erinnern die alttestamentlichen und apokalyptischen Miniaturbilder einer auf Karls des Grossen Befehl von Alcuinus abgeschriebenen Vulgata, aus dem Kloster Bellelay, jetzt in England befindlich. Es muss hier auch noch des Wessobrunner Gebets gedacht werden, eines Manuscripts, welches dies uralte Denkmal deutscher Sprache enthält (814). Das aus dem Kloster Wessobrunn in Bayern stammende Werk, jetzt in der Münchener Bibliothek, hat eine Reihe von Illustrationen, die sich auf die Geschichte der Auffindung des wahren Kreuzes beziehen. Die Bilder sind mit der Feder gezeichnet, in den Körperformen roh, fast barbarisch, dabei aber in der Gewandung eine Reminiscenz an altrömische Draperie darbietend. Mit den Miniaturen der vorhin genannten Manuscripte können sich diese höchst unfertigen, wie von Kindeshand angestrichenen Illustrationen nicht messen.

Es ist ein widerstrebender Gedanke, dass die Malerei der Kirchen und Paläste des grossen Karls mit solchen, von grösster Ohnmacht der Formengebung wie der Phantasie zeugenden Bildern auf einer Stufe gestanden habe. Schwerlich konnte sich der mönchische Geist der Miniatoren, mit seiner weltfremden Unbeholfenheit, seiner im Klosterleben verarmten Vorstellungskraft, an den Schlachtbildern der kaiserlichen Paladine versuchen. Diesen Bildern wird weder Naturwahrheit noch lebendigste Action gefehlt haben. Einen Uebelstand aber hatte die Malerei hinsichtlich der Betreibung des Kriegshandwerks gewiss zu beklagen, und das war die immer vollständiger werdende Schutzrüstung der Krieger. Der ganze Körper ward durch Ketten-, oder Schuppen-Panzer, durch Schlachthandschuhe und monströse Helme verdeckt, so dass die Körperformen nicht mehr erkennbar blieben. Wenn die Malerei für die Gliederfügung, das Muskelspiel, den Gesichtsausdruck kein Auge mehr besass, wenn der menschliche Körper als todte Masse mit eckigen, steifen Gliedmaassen erschien, so hat die Rüstung der Paladine und die Frauentracht, welche mit derselben merkwürdig correspondirte, einen grossen Theil dieser Verantwortlichkeit zu übernehmen.

Ungleich höher, als die Figurenbildung in den karolingischen Miniaturen, steht die ornamentale Arbeit. Dem geschicktesten Künstler der Jetztzeit würde schon die blosse Nachbildung der Verzierungen der Ränder, der Kanones und Initialen, wie viel mehr die Schöpfung derselben grosse Mühe machen. Bei dieser Ornirung macht sich ein Element geltend, das sich auf den britischen Inseln, besonders in Irland, unabhängig von römisch-byzantinischen Einflüssen, ausgebildet hatte. Es ist dies die Neigung zum freiesten Spiel mit Linienführung und Formenverbindung, für welche die Naturwelt kaum irgendwie ein Vorbild gab. In künstlichster, ausgesucht complicirter Weise schlingen sich Bänder, Riemen, Ranken, Schnörkel aller Art, Drachen mit langen Schwänzen, unendliche Schlangen, durcheinander. Diese Art des Ornaments war durch die aus irischen Klöstern nach dem Continent gelangten christlichen Sendboten — St. Columbanus in Franken und in Schwaben, St. Gallus in der Schweiz, durch St. Kilian und St. Willebrod — in Aufnahme gekommen. Die irische Ornirung bemächtigte sich auch der Figuren, welche in monströser Art in die Schnörkeleien hineingezwängt wurden, so dass oft kaum noch die Grundlinien der Menschengestalt zu erkennen sind. Die Glieder nehmen den Schwung graphischer, verschlungener Linien an; die Menschen sehen wie Buchstaben aus. Dies barbarisch Verstümmelte der Menschenfigur hat durchaus nichts Caricaturenhaftes; es liegt ein tiefer, grauenhafter Ernst in diesen Bildern, bei denen die Köpfe und Hände, wo sie einigermaassen sich der Natur nähern, an eine Richtstätte gemahnen, die mit abgehauenen Gliedmaassen bedeckt ist. In dieser irischen Ornamentik herrscht, trotz aller scheinbaren Willkürlichkeit, ein Gesetz. Mögen die Verzierungen in der Anlage noch so sehr verschieden sein, der Eindruck der Gesammtschilderung ist derselbe. Als merkwürdigstes Denkmal dieser

Verzierungsweise ist das St. Cuthbertbuch, ein Evangeliarium (650) im britischen Museum zu nennen. Von den Iren nahmen die Angelsachsen diese phantastische Ornamentik an, hielten aber später für die figürliche Darstellung die aus Italien überkommenen Typen fest. Die innerste Natur des Sachsen scheint sich gegen diese Profanation der Menschengestalt gesträubt zu haben, die an Fetische, an die widerlich verzerrten nordslavischen Götzenbilder erinnerte.

Die irische Art der Manuscript-Verzierung mischte sich mit der fränkischen, und der Aufschwung, den die Miniaturmalerei unter den nächsten Nachfolgern Karls des Grossen nahm, erscheint als ein wahrhaft grossartiger. Mit der Menge und der barbarischen Pracht der Manuscripte fing der Kunstwerth derselben entschieden zu sinken an. Die Maler sind kühn genug, um sich an historischen und symbolischen Darstellungen, oft in epischem Zusammenhange, zu versuchen, obgleich die Darstellungsmittel immer dürftiger und vergröberter erscheinen. Die Antike blickt noch immer durch; neben diesem Element aber tritt das byzantinische Formelwesen auf, das besonders in schmuckbeladenen Ceremonienbildern zum Vorscheine kommt. Dennoch muss das IX. Jahrhundert als eine Periode der Blüte betrachtet werden, wenn mit den Leistungen desselben die bald einreissende barbarische Verwilderung des Kunstsinnes verglichen wird.

Als eine Perle ist das Evangeliarium des Kaisers Lothar I. (840—855) anzusehen (in Paris). In den Miniaturen desselben treten die Reminiscenzen an die Kunstausübung in Italien, verbunden mit frischen, originalen Motiven und einer ersichtlichen Lust des Schaffens in verhältnissmässig edler Weise hervor. Der Kaiser, mit Krone und Scepter, fest in den weiten Purpurmantel gewickelt, sitzt auf dem Throne indess er, die linke Hand ruhig erhebend, einen Befehl zu geben scheint. (Vergl. Fig. 47.) Das Gesicht spricht für portraitmässige Wahrheit; die Figur ist keineswegs unedel, muthet uns aber eigenthümlich fremdartig, man möchte sagen, vorsündflutlich, an. Der Christus auf einer Weltkugel ist ein Byzantiner; die vier Evangelisten in sehr animirter Stellung, möchten an die Josua-Miniaturen im Vatican erinnern. Schwungvoller noch sind die epischen und symbolischen Darstellungen in der Vulgata aus Ludwigs des Frommen Zeit (um 850). Die Bilder sind friesartig, eine fortlaufende Erzählung darbietend, angeordnet. Auf dem letzten Blatte ist Karl der Kahle, inmitten seiner Hof-

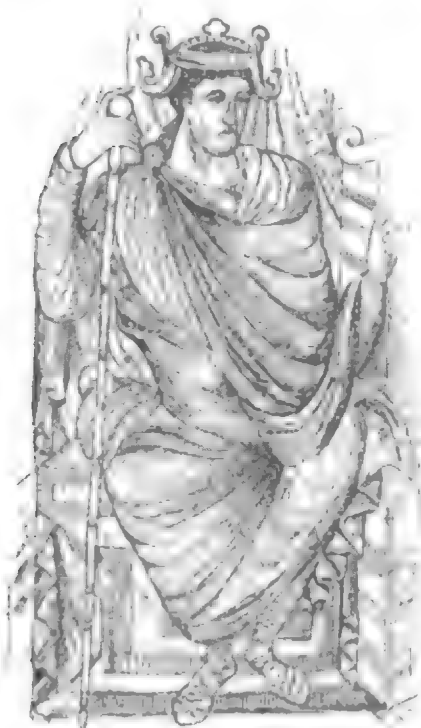


Fig. 47. Aus dem Evangeliarium des Königs Lothar I.

haltung dargestellt. Dieser Kaiser machte sich die Förderung der Manuscriptenmalerei zu einer Lieblingsaufgabe.

Es würde für den Zweck dieses Buchs ungeeignet sein, sollte hier genauer auf die Leistungen der Miniaturmalerei unter den Karolingern eingegangen werden. Kurz zusammengefasst folgen die Franken des IX. Jahrhunderts spät-römischen, mit byzantinischen gemischten, Einflussen, nehmen Untergeordnetes — das indess sobald aus der Kunst diesseit der Alpen nicht verschwinden sollte — von den Briten an, und durchdringen das typisch Ueberkommene mit einem naturwüchsigen Element, welches sich mehr durch die Art der Verwendung der Figuren, als durch besonders charakteristische Formengebung kund thut.

Jedenfalls aber sind die Miniaturen dieser Periode nicht geeignet, den Verlust der zahlreichen Wandgemälde zu ersetzen, welche von der Zeit Karls des Grossen an bis zum XI. Jahrhundert hin gefertigt wurden. Der Bau der Kirchen und Klöster schien zur culturalen Hauptarbeit dieser Periode geworden zu sein. Die Klöster und Abteien hatten sich zu Pflegestätten der Kunst ausgebildet und entfalteten ein reges Leben. Die Mönche von Reichenau decorirten das neue Kloster St. Galli (um 850) verschwenderisch mit Gemälden auf Goldgrunde. In St. Gall tritt ein Universalgeist auf, der Mönch *Tutilo*, ein Mann von riesenhafter Stärke, der sich als Baumeister, Toreut und Maler gleichmässig auszeichnete und ausserdem als lateinischer Dichter, Kanzelredner und Musiker berühmt wurde. Reichenau am Bodensee konnte sich ausser Tutilo des geschickten Malers *Hadamar* rühmen (912) und als kenntnissreicher Förderer der Kunst wirkte später unter Otto III. der Abt *Witigowo*.

Ausser den schwäbischen Stiften war Regensburg zu einem Pflegeort der Kunst geworden, welches mit Tegernsee, Salzburg — wo Erzbischof *Thumo* als Künstler wirkte — mit Prag und dem Kloster Mur wetteiferte. In dem glänzenden Kloster Fulda finden wir den Maler *Bruno;* später den *Hrabanus Maurus*, welcher unter anderen Leistungen für die Kunst auch eine Miniatorenschule gründete und die mühsamste, poetische Buchstabenspielerei mit den fast stets symbolisirenden Ornamenten verband. Corvey, die herrliche Abtei, konnte stolz mit Fulda in die Schranken treten. Hier wirkte im IX. Jahrh. der Maler *Theodegar*, im folgenden Jahrhundert *Anthredus* und *Luitolph*. Bischof *Sigismund* von Halberstadt, ein stattlicher Kämpe, führte mit Geschicklichkeit den Pinsel (900) und der Saal des berühmten Merseburger Schlosses nahm das grossartige Gemälde der Ungarschlacht Heinrich des Finklers auf (933). Auch in Norddeutschland sprosste frisches Kunstleben. Der Hauptplatz war das Stift Hildesheim. Hier wirkte als Baumeister, Erzgiesser und Maler der aus jener dunklen Zeit glänzend hervortretende *Bernwardus*, der Bischof des Stifts (st. 1022). Er erbaute die prächtige Basilika zu St. Michaelis und versah diese, sammt dem Dome mit Wand- und Deckengemälden, sowie er die vielbewunderten ehernen Domthüren goss. Mit St Bernwardus wetteiferte Bischof *Meinwerk* von Paderborn, der eine einflussreiche Malerschule begründete.

Auf französischem Boden ist Chalons sur Marne hervorzuheben, dessen Kirche schon früh im IX. Jahrh. ausgemalt war und 999 restaurirt wurde. Die Dome von Rheims, Auxerre, Toul, waren durch ihren reichen Bilderschmuck berühmt; die Abtei St. Vandrille (Fontanellum) und das Stift Cambray, welchem der geschätzte Maler *Madalulf* angehörte, der in St. Vandrille grossartige Arbeiten hinterliess, wurden ihrer Bilderpracht wegen zu Wallfahrtsplätzen. Die merkwürdigen Malereien in der Kirche von St. Savin, Departement de la Vienne, können gleich hier genannt werden, obgleich dieselben zum Theil wohl jüngeren Ursprungs,

Fig. 48. Wandmalerei aus der Kirche St. Savin.

als aus dem XI. Jahrhundert sind. Sie stellen biblische Scenen, Legenden, Propheten und Localheilige dar. (Vergl. Fig. 48.)

Dies möge genügen, um die künstlerische Regsamkeit der Periode vom Ausgange des IX. bis etwa zur Mitte des XI. Jahrhundert zu documentiren. Es bleibt hier noch eine Nachweisung über die Herausbildung der Darstellung anzufügen.

Der Styl der Zeit Karls des Grossen, welcher in der ersten Hälfte des X. Jahrhunderts bereits in der Umbildung begriffen war, wandte sich entschieden fühlbar dem Byzantinismus zu, seit Kaiser Otto II. (972) die griechische Prinzessin Theophanie als Gemalin nach Deutschland gebracht hatte. Die Verbindung des Deutschen Reichs mit Byzanz ward dadurch in directer Weise eröffnet. Es steht zu vermuthen, dass Theo-

phanie, welche mit orientalischer Pracht erschien, ausser von ihren Hof-Gelehrten, von Künstlern begleitet wurde und dass griechische Gemälde ihren Weg von Byzanz nach Deutschland fanden. Entscheidend aber ward byzantinisches Wesen im Hoflager des Kaisers begünstigt, als Otto III. den Thron bestieg. Dass die Kunst hier nicht unberücksichtigt blieb, kann der Umstand errathen lassen, dass St. Bernwardus, der spätere Bischof von Hildesheim, die Erziehung Ottos III. gelenkt hatte.

Dennoch ist der Einfluss des Byzantinismus, der selbstverständlich auch aus Italien nach den deutschen Landen seine Ausläufer streckte, hier nie so mächtig gewesen, um das naturwüchsig germanische Element zu knechten oder aufzusaugen. Die Erinnerung an die spät-römischen Darstellungsformen erlischt zwar; die Formengebung zeugt von äusserster Unwissenheit; die Färbung ist barbarisch bunt und grell; aber es steckt ein Eigenleben in den Figuren, welches trotz der rohen Ungeschicklichkeit der Künstler sich doch nicht verbirgt. Dem byzantinischen Styl entspricht der Vortrag: eine sehr saubere, mühselige Ausführung, ein gewissermaassen decoratives Geschick in der Färbung, so wie die sichtliche Freude am Glänzenden. Ferner ist der Hang zum Symbolisiren bei den germanischen Malereien sehr stark ausgebildet, wozu noch der Umstand kommt, dass sich ein Schematismus in die Darstellung einschlich, welcher der Erscheinung der Figuren, was dieselben auch vornehmen mögen, etwas Uniformes mittheilt. Durchaus unbyzantinisch und speciell dem Norden Europas angehörend ist das allenthalben sich vordrängende Element neuer Bewegungsmotive, neuer symbolischer Bezüge und Combinationen. Hier gilt kein ewiges gedankenloses Reproduciren fertiger Darstellungen, wie solche der Byzantinismus lieferte, sondern vielmehr ein stätes Ringen nach dem Ausdrucke von neuen Gedanken. Ob auch die Mittel für die Erscheinung derselben fehlten, so dass die Ideen meist nur durch blosse Andeutungen versinnlicht werden konnten, — die Absicht der Künstler, Eigenes zu geben, selbst zu sprechen, lässt sich nicht verkennen. Die schematische Formenbildung muss als Erleichterung der technischen Schwierigkeiten aufgefasst werden; das Conventionelle trat für die mangelnde Kenntniss der Gesetze der malerischen Darstellung ein. Die ornamentalen Spielereien scheinen in ihrer unbeschränkten Willkür dem Künstler für den Zwang einen Ersatz zu bieten, dass derselbe gleichsam mit Ketten an Händen und Füssen malen musste. Hier finden wir das, dem Schematismus entgegengesetzte Extrem, als natürliches Gegengewicht desselben.

Dieser Styl ward meist als byzantinisch bezeichnet — er kann diesen Namen nicht beanspruchen. Es ist stets ein missliches Beginnen, neue Bezeichnungen, neue Kategorien, aufzustellen. Der leichtern Unterscheidung wegen, und um den Leser nicht mit den schon jetzt zu oft wiederholten Zahlen der Jahrhunderte zu belästigen, nennen wir indess den Malstyl diesseit der Alpen, von Karl dem Grossen bis zum Auftreten der romanischen Darstellungsweise, den fränkischen Styl.

ZWEITES CAPITEL.

Die Periode des Romanischen Styles.

Das Jahr „Eintausend" und der Chiliasmus. — Auflösung der Monarchie Karls des Grossen. — Uebermacht der einheitlichen Kirche des Abendlandes. — Wiedergeburt des hieratischen Styles. — Stylistische Behandlung realer Elemente. — Romanismus. — Parallele der architektonischen und malerischen Leistungen. — Miniaturen. — Wandmalereien. — Normalbilder romanischen Styles in Soest. — Mangel an Tafelgemälden. — Email- und Glasmalerei. — Französische und Englische Gemälde.

Das Jahr „Eintausend" nach Christi Geburt, von allen christlichen Völkern mit Zittern erwartet, war gekommen und der Tag, an welchem man den Anfang des Reiches Christi, den Weltuntergang und das jüngste Gericht erwartet hatte, war wie jeder andere Tag vorübergegangen. Es würde eine kolossale Ziffer erscheinen, wollte man nur annähernd abschätzen, welchen Geldwerth die Gelübde repräsentirten, die der Kirche und den Klöstern für den Fall geleistet wurden, dass ihre Macht den Tag des Verderbens von der Menschheit abwende.

Jetzt war die Zeit gekommen, dass diese Gelübde erfüllt wurden. Ein neuer Glaubenseifer war über die Welt gekommen und aller Orten suchte man der religiösen Begeisterung durch Errichtung kirchlicher Bauten Ausdruck zu geben. Die Architektur schritt in grossartigster Weise voran, während die Bildnerei und die Malerei noch in den Windeln steckten. Der Boden Deutschlands, Frankreichs und Englands fing an, sich mit Prachtbauten zu bedecken, vor denen zahlreiche ältere Kirchen — baufällig oder nicht — deshalb weichen mussten, weil diese dem Bedürfniss nicht mehr entsprechenden Bauten in der Regel an Plätzen standen, welche durch die fromme Sage geheiligt worden waren.

Mit dem Beginne des XI. Jahrhunderts steht der kirchliche Sinn der Völker in seiner Vollblüte. Es war alles vorbereitet, damit Gregor der VII., Hildebrand, seine gewaltige Theorie von einem christlichen Weltregiment kund thun und die Existenz einer sichtbaren, über dem Staate stehenden Kirche den Fürsten und Völkern durch Gewalt begreiflich machen konnte. Die Kunst trägt daher einen hieratischen Charakter und nur allgemach vermochte sich das, bei manchen Malereien aus Karls des Grossen Zeit fertig auftretende, weltliche oder feudalherrliche Element zu untergeordneter Geltung zu bringen.

Inzwischen hatte die Physiognomie der Völkergruppen diesseit der Alpen eine wesentliche Aenderung erfahren. Zur Zeit Karls des Grossen trat der Gedanke an eine Universal-Monarchie, als der weltlichen Erbin Roms,

siegend hervor. Unter dem Schutze der Kaisermacht schoss diejenige der Kirche gewaltig empor, bis dieselbe der weltlichen Schutzmacht als starke Nebenbuhlerin gegenüber stand. Von nun an war es die Politik der Kirche, die weltliche Centralisation zu brechen — ein Unternehmen, bei welchem ihr das Freiheitsgefühl der unter dem kaiserlichen Scepter vereinigten, verschiedenen Volksstämme zu Hülfe kam. Aus der ungeheuern Masse des Ländergebiets Karls des Grossen trat Deutschland seit dem Tage von Verdun (Veredunium) als rein germanischer Sonderstaat aus und trennte sich von den gemischten Stämmen, deren Sprache, Recht und Sitte an Alt-Rom erinnerte. Mit der Zersplitterung der Elemente der Monarchie Karls des Grossen fing die Macht der Kirche, welche das Princip der geistigen Einheit vertrat, zu steigen an. Alle ihre Anstalten, von dem gleichen Geiste erfüllt, die zum kanonischen Idiom gewordene lateinische Sprache aufrecht erhaltend, wiesen die Völker diesseit der Alpen auf Rom und seine Cultur hin. Der Kunststyl, durch das Ringen der Neu-Völker nach dem Ausdrucke ihrer Eigenartigkeit verwildert, kehrte zu den kirchlichen Musterproductionen Italiens zurück. Der Schematismus in den italienischen Mosaiken der Gotteshäuser machte sich diesseit der Alpen geltend und brachte in den aufstrebenden Naturalismus eine harmonischere Haltung, die zunächst durch Unterdrückung des naturwüchsigen Elements der Malerei, durch eine streng bemessene Typik erzielt wurde. Die Mischung der Reminiscenzen von missverstandenen antiken Elementen mit byzantinisirendem Schematismus und mit roher Naturalistik bei Darstellungsmitteln, wie sie den in der Kindheit stehenden Nationen eigen sind, bezeichnet die Periode des tiefsten Verfalls der Malerei.

Dann aber tritt das zurückgedrängte Eigenleben kraftvoller hervor, gestützt von der hieratischen Absicht: die Gemälde in den Kirchen zu einem Lehrmittel für das Volk zu machen. Was der Ungelehrte nicht durch das Lesen der heiligen Schriften lernen konnte, das sollte er durch die bildliche Darstellung erkennen. Deutlichkeit, in die Augen fallende Motive waren hier unerlässlich und diese Elemente konnten keinem ererstarrten Schematismus entnommen, sondern mussten als neu in die hieratische Darstellungsweise hineingetragen werden. Der Malstyl der römischen Kirche musste also die Aeusserungen nationellen Eigenlebens der cisalpinischen Völker aufnehmen und diesen Styl, welcher die monumentale Strenge wahrt und zugleich dem Streben nach charakteristisch wirklichen Zügen Spielraum giebt, nennen wir den romanischen Styl. Hier kam das volksthümlich Besondere im hieratischen Allgemeinen zur Geltung, welches Letztere in der fränkischen Periode durch den überwuchernden Naturalismus, durch eine desultorische Formenspielerei seinen Zusammenschluss verloren hatte. Es ist bemerkenswerth, dass die ersten Schritte, den Naturalismus kirchlich durch Einfügung desselben in den äusserlichen Schematismus zu sanctioniren, diesseit der Alpen fast genau zu der Zeit geschahen, als im Orient die alles Leben erstickenden Befehle der Periode des Bilderstreites erlassen wurden.

In die Augen fallender, als bei der Malerei, tritt der Geist des elften Jahrhunderts in den architektonischen Denkmalen auf. Die antiken Reminiscenzen sind mächtig genug ins Bewusstsein getreten, um den Bauwerken den fest bemessenen, stylistisch einheitlichen Charakter zu verleihen und dieser Typik die Aeusserungen selbständigen, volksthümlichen Formensinns, mit der Wiedergabe primitiver Anschauungen beginnend, einzuordnen. Wenn es schon schwer ist, bei den vielen erhaltenen Bauresten genaue Kategorien nach nationalen und localen Haupt- und Nebengruppen aus dem Einzelnen heraus zu construiren, so muss eine solche Aufgabe in der Malerei noch ungleich schwieriger erscheinen. In den Miniaturen bricht der neue Volksgeist je nach persönlicher Begabung des Künstlers vorschnell heraus, oder verzögert seine Wirksamkeit; von Wandgemälden aber sind zu wenige erhalten, um genau zu bestimmen, wie weit sich die ältere Darstellungsweise in die romanische Stylperiode in secundärer Weise hineinzog. Wir führen die hauptsächlichsten Kunstreste kurz an.

Ein Psalterium, in der fürstl. Wallerstein'schen Bibliothek zu Masingen, wahrscheinlich der Mitte des XI. Jahrhunderts angehörend, ist in den religiösen Bildern byzantinisirend; doch ist die Charakteristik der Maria und des auf seine Wunden deutenden Christus voll Kraft und Grösse. Das Kalendarium zeigt oft mit naiver Treue die in die verschiedenen Monate fallenden Beschäftigungen des Werkeltagslebens. Die Färbung ist hell gehalten. Bedeutender ist das Manuscript der Aebtissin von Hohenburg, Herrade von Landsberg, Auszüge aus den Kirchenvätern etc. für den Gebrauch der Ordensschwestern enthaltend. Es ist unter dem Titel: „Hortus deliciarum“ bekannt, stammt aus der Zeit von 1159—1175 und wird in Strassburg bewahrt. Den leitenden Faden der, den verschiedensten Gebieten angehörenden, Darstellungen bildet die biblische Geschichte. Zu den heiligen Gegenständen tritt eine altchristliche Grösse in den typisch behandelten Köpfen von Christus, Johannes dem Täufer, St. Petrus und Paulus hervor. Der Typus der anderweitigen Gestalten ist fränkischer Art, mit einem gewissen Jugendreize versehen, der bei den Frauen fast zu einer stillen Anmuth wird. Die Gesichter sind noch seelenlos; der Affect indess ist auszudrücken versucht, sowohl durch die Bewegung der Arme, wie durch die Augenbrauen und Mundwinkel. Bösewichter zeigen wie die Hunde die Zähne. Stellenweise kommen rein antike Züge vor: der Jordan erscheint als Flussgott, Tag und Nacht sind personificirt, Letztere mit dem Schleier, und Aeolus und Neptun treten auf. Die Gleichnissreden Christi sind der ganzen Länge nach illustrirt. Die Allegorien so wie die Symbolik erscheinen frei und kühn. Die Gestalt der Philosophie besitzt drei Köpfe, welche als Ethica, Logica et Physica bezeichnet sind. Die Zusammengehörigkeit des Neuen und Alten Testaments wird durch eine Figur, welche zwei Gesichter hat, ausgedrückt: das eine Gesicht gehört dem Moses, das andere Christo an. Schliesslich hat die fromme Herrade sich selbst und ihre sechzehn Nonnen

in sehr unbeseelter, einförmiger Art abgebildet. Die Deckfarben sind sauber und kräftig behandelt.

In dem Trierschen Evangeliarium (etwa von 1200), wo auch noch antik-sculpturale Personificationen erscheinen, ist eine reiche Symbolik von der Wurzel Jesse (Vater Davids) entfaltet. Ein wahrscheinlich aus den Rheinlanden stammendes Psalterium, jetzt in der Stadtbibliothek Hamburgs, zeigt eine vorwiegende Durchbildung der Empfindung des Miniators bei einer milden Würde des Ausdruckes, die an die Altsienesen mahnen könnte. Die Bewegungsmotive, wie z. B. dass das Christkind die Mutter liebkost, deuten auf das Empordringen des individuellen Elements hin. In naturgemässer Weise ausserordentlich reich charakterisirt, aber dennoch den Ernst des romanischen Vortrags in religiösen Dingen bewahrend, zeigt sich die hochgerühmte Bergpredigt in dem Aschaffenburger Evangeliarium. Das Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen (1193—1216) fällt in die strenge hieratische Darstellung zurück; sucht aber den Köpfen der heiligen Personen eine milde Freundlichkeit und Güte zu verleihen. Neben dem italienischen Mosaikenstyl treten deutsche Züge auf; die Bewegung ist eigenthümlich motivirt und zeugt oft von tiefer Empfindung, wie die Gruppe: Maria und Johannes, am Kreuzesstamme. Das Kalendarium hat neben dem Monatspatron, Scenen mit arbeitenden, oder sich belustigenden Figuren — echt germanisch nach Art der Beschäftigung und des Costumes. Zu betonen ist die Darstellung der Dreieinigkeit in einer Mandorla: Gott Vater hält den ans Kreuz genagelten Sohn vor sich — eine Auffassung, die Dürer später adoptirte. Die Bildnisse des Landgrafen, in rednerischer Stellung aufgefasst, und seiner Gemalin, ein Buch in der Hand haltend und lauschend mit klugem Blick sich seitwärts wendend, tragen unverkennbar den Stempel individuellen Lebens. Der Mönch *Konrad* aus Kloster Scheyern, welcher in seinen Miniaturen auf das Naturgemässe ausgeht nnd eine ziemlich freie Bewegung stylvoll zu behandeln weiss, sei besonders deshalb hier genannt, weil er die älteste deutsche Faustsage in der Legende vom Bischofe Theophilus bildlich verarbeitete.

In den Formen gänzlich verkümmert zeigen sich die Illustrationen der deutschen Aeneide *Heinrichs von Veldek* (1200) in der königl. Bibliothek Berlins. Die im getreuen Zeitcostume dargestellten Personen besitzen indess einen sehr deutlichen mimischen Ausdruck, namentlich in der Bewegung der Arme und Hände.

Durchbildeter — aber immer noch conventionell roh genug — erscheint der Illustrator des deutschen Gedichts vom Leben der Maria, verfasst vom Diakonus Werinher aus Kloster Tegernsee (1173). An Ausdruck des Seelischen, des Pathos steht dies Manuscript — in Berlin befindlich — über allen deutschen Miniaturen der romanischen Periode. Der Künstler ist der ganzen Stufenleiter der Empfindungen, von andächtig-seliger Stimmung bis zur wildesten Verzweiflung, mächtig. Seine Kraft liegt im Pathetischen, da hier das Antlitz nicht der Hauptträger des

Ausdruckes ist. Ergreifend sind die Verdammten, welche, mit glühenden Ketten an einander gefesselt, von Seelenqualen umhergetrieben werden. Die Darstellung der Mütter Bethlehems, welche ihre vom Herodes gemordeten Kinder beweinen und sich nicht trösten lassen wollen, sind nach Stellung, Bewegung, sogar nach der höchst angemessen behandelten Draperie ein grossartiger Beweis, was eine wahre Empfindung, dafern dieselbe in gehöriger Stärke vorhanden ist, selbst bei sehr unentwickelten Darstellungsmitteln auszurichten vermag. Die stiere Betäubung, das gedankenlose Hinbrüten, das Ringen gegen das Unabänderliche, die Wuth des Schmerzes, welcher gegen sich selbst die Hand kehrt, der Schrei nach Rache und die hinsterbende Resignation sind in diesen Frauenbildern zur Erscheinung gekommen.

Obgleich auf den Organismus der Menschenfigur wenig Werth gelegt wird, findet man doch bei der Darstellung von Thieren ein Verständniss der Gliederfügung sammt einer, an die natürliche erinnernde, Bewegung. Hunde und Jagdthiere werden indess besser dargestellt, als das Ross, trotzdem, dass das Letztere, eben in jener Periode erblühter Ritterherrlichkeit eine so grosse Rolle spielte. Vielleicht trägt hieran die schlachtgemässe Verkappung der Pferde die Schuld. Das phantastische Arabeskenspiel, welches sich bereits in den Vordergrund gedrängt hatte, kehrte in die Schranken des Ornaments zurück.

Nicht minder productiv, wie in Bilderhandschriften muss die romanische Periode an Wandmalereien gewesen sein. Sehr wenige Reste sind von diesem reichen Bilderschatze erhalten, oder zu einer Zeit, als derselbe noch intact war, reproducirt worden.

Den Anfang der Periode bezeichnen die Wandmalereien in der Kirche des Benedictiner Nonnenstifts Nonnberg in Salzburg (1150). Es sind dies einzelne Heilige in halben Figuren von fast rein gehaltenem byzantinischem Charakter. In jenen Gegenden leuchtete der Ruhm von den Slavenaposteln Cyrillos und *Methodios*, von denen der Letztere bekanntlich ein für seine Zeit höchst ausgezeichneter Maler war. Von 1151—1156 ausgeführt, erweisen sich die Ueberreste der Malereien in der Dorfkirche (!) zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn von einfachem, grossem Styl und zugleich von bemessener Bewegung und Empfindung. Es sind dies, wie die meisten Producte jener Epoche schlicht colorirte Umrisszeichnungen, in der Regel auf blauem, grün eingefasstem Grunde. Die Linienführung geht in ihrer weichen, fliessenden Art weit über die ähnlichen, barbarisch verkümmerten Figuren von St. Savin hinaus.

Normalbilder für die romanische Stylperiode diesseit der Alpen sind die Wandgemälde im Chor der Nikolai-Capelle zu Soest (1200). Es sind die Kolossalgestalten des h. Nikolaus, der Evangelisten, Apostel sammt allegorischen Halbfiguren. Wilhelm Lübke, welcher diese hochbedeutenden Malereien in die Kunstgesshichte einführte, findet in denselben eine einfach erhabene Strenge des Styls, „eine Macht der Erscheinung, eine Lebensfülle und bei aller statuarischen Ruhe eine so fein nuancirte Bewe-

gung, die nur einer wunderbaren Verschmelzung realen und idealen Sinnes zuzuschreiben ist". Mit diesen Worten ist zugleich der Grundzug des romanischen Styls klar gelegt.

Von der realen Charakteristik der Köpfe in den Schwarz-Rheindorfer Gemälden auf das priesterlich Feierliche zurückfallend und in der gross-

Fig. 49. Muttergottesbild im Michaeliskloster zu Hildesheim.

artigen Stimmung der ersteren überlegen sind die Reste der Wandbilder in der Dorfkirche zu Methler bei Dortmund. Hier sind ausser den Aposteln noch Johannes der Täufer, einzelne Heilige und die Verkündigung dargestellt. Die Durchbildung der Figuren bleibt hinter derjenigen der Rheindorfer Bilder zurück, obwohl hier Ansätze zur Schattirung sich vorfinden.

Digitized by Google

Ein umfangreiches Monumentalwerk hat sich im Kloster St. Michaelis in Hildesheim erhalten. Die lange Holzdecke der Basilika zeigt zwischen zwei Doppelreihen von Patriarchen, Propheten und Heiligen in acht grösseren Feldern Adam und Eva, Abraham, David und drei andere jüdische Könige, die Mutter Gottes (Vergl. Fig. 49) und Moses. Die Malereien der 993 gegründeten, später theilweise umgebauten Kirche datiren etwa von 1180—1190. Sie sind mit tiefem Ernst behandelt; doch zeigt sich Freiheit und Fluss in der strenggeordneten Gewandung. Einzelne Motive gehen ins rein Naturalistische, — wie denn die Gottesmutter ehrbarlich mit der Kunkel arbeitend dargestellt ist. Die Ornamentik ist im romanischen Styl, architektonisch streng. In der Färbung zeigt sich Sinn für Harmonie der Wirkung.

Ein grossartiges Denkmal romanischer Darstellungsweise findet sich im linken Flügel des Kreuzschiffes im Braunschweiger Dom. Das Opfer der ersten Brüder, der Tod Abels, das Opfer Isaaks, Moses vor Jehovah im feurigen Busch und die Errichtung der (entsündigenden) ehernen Schlange — deren Umdeutung auf das Christenthum bekannt ist — finden sich in kolossalen Figuren dargestellt. Das neue Testament ist durch das Lamm, durch Scenen aus dem Leben Christi und durch die Apostelfiguren vertreten. Am Gewölbe im Kreuzesschiffe thronen Christus und Maria überlebensgross; zwei Engel und die apokalyptischen Aeltesten erscheinen, sowie an den Wänden sich Christus in seiner Niederfahrt und empor zum Himmel schwebend zeigt. Auf den jüngsten Tag weisen die klugen und thörigten Jungfrauen hin. Die Restauration scheint die Ursprünglichkeit dieser Bilder arg beeinträchtigt zu haben; vieles in der Formengebung ist ganz missverstanden. Der echt romanische Charakter der Gemälde ist jedoch ersichtlich, welcher sich auch in der festen, strengen Ornamentik ausgesprochen findet.

Die Fragmente in der Taufcapelle von St. Gereon in Cöln (1230) ein Engel und Katharina und Helena von lebendiger Fülle und grossem Adel, wie auch die auf Schieferplatten gemalten Apostel in der St. Ursula-Kirche (1224), letztere durch Uebermalung verdorben, sind wenigstens zu erwähnen. Wichtiger sind die vierundzwanzig Deckenfelder in der ehemaligen Abtei Brauweiler, in der Umgegend Cölns (1200). Es ist blühender romanischer Styl, freier gehalten und bereits durch reiche Charakteristik und individuelle Bewegungsmotive auf die Loslösung vom stylistischen Zwange hinweisend. Der Stoff der Bilder ist dem XI. Cap. des Hebräer-Briefs — von der Ueberwindung der Welt durch den Glauben — entnommen. Inmitten Derjenigen, welche durch den Glauben siegten, steht das kolossale Brustbild Christi.

Zum Idealen aufstrebend und die romanische Stylistik mit tief-innerlicher Beseelung erfüllend erscheinen die in neuester Zeit in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt bloss gelegten und später durchaus umgeschaffenen Wandbilder, deren Verlust die gewonnenen Copien nicht zu ersetzen vermögen. König David und die St. Ekklesia, Salomo und die Regina Au-

striae sammt Propheten, so wie die Himmelfahrt der Maria zeigten die traditionelle Darstellungsweise in so rein durchbildeter Form, mit so rhythmischer Beseelung, dass eine Parallele zu den Werken des Duccio — welcher hier nur an Erhabenheit zurückstehen dürfte — nahe gelegt war.

Tafelgemälde der romanischen Periode sind selten, weil die Sitte diesseit der Alpen die Altäre sammt den Nischen derselben mit sculpturalen Werken ornirte. In Münster (Dom) findet sich ein auf einem Regenbogen thronender Christus mit vier Heiligen, sehr byzantinisirend, — aus dem S. Walpurgis-Kloster zu Soest stammend. Ein eigenthümliches Mittelglied zwischen Wand- und Tafelgemälden bildeten die bemalten, gestickten oder gewebten Teppich-Darstellungen. Hier ist die bemalte Leinwand (Linteamina depicta) des Abtes Konrad zu St. Michaelis in Hildesheim zu nennen, mit welcher die damals (1127) sicher noch kahlen Wände der Kirche bei feierlichen Gelegenheiten geschmückt wurden. Die Stiftskirche zu Quedlinburg besitzt Reste grossartiger Teppichweberei von der Hand der Aebtissin Agnese (1200) und ihrer Stiftsdamen. Ausser mehreren Mustern kommt in einigen der allegorischen Darstellungen derselbe ausgebildete Formensinn, die schön geordnete Gewandung zur Geltung, wie in den Halberstädter Bildern.

Die Emailmalerei rang noch zu sehr mit den Schwierigkeiten der Technik, um in figürlichen Darstellungen des Styls dieser Zeit mächtig zu werden, welcher sich indess in oft geschmackvoller Weise in den Ornamenten ausspricht. Die Glasmalerei stand noch in ihren Anfängen. Von farbigen Gläsern, die zuerst im X. Jahrhundert in Deutschland vorkommen, war die Glasmalerei zum Ornament, zum Muster vorgeschritten und hatte die figürliche Darstellung trotz der mühseligen Technik in ihren Kreis gezogen. Nach einer genauen Vorzeichnung wurden die verschieden gefärbten Glasstücke zugeschnitten und mit Blei zusammengefügt, ein Verfahren, das so lange in seiner rohen Unbehülflichkeit bestehen blieb, bis die Technik grössere Glastafeln mit eingebrannten Farben herstellen lernte.

Für die romanische Malerei diesseit der Alpen war Deutschland von einer solchen Bedeutung, dass Frankreich und England fast verschwinden. Die Bilder von St. Savin, von denen die neueren in diese Periode herüber reichen, wurden schon erwähnt. Die Wandgemälde im Benedictinerkloster zu Clugny — berühmten Andenkens — wo Malerei, Mosaik und Erzornamente sich zu einem Ganzen von barbarischer Pracht einten, so wie die Bildnisse der Stifter der Abtei dürften weniger charakteristische Beseelung als traditionellen Schematismus gezeigt haben, zumal da, ihnen gegenüber, das lebensvolle Princip gerühmt wurde, das in den Malereien der Capelle des Bischofs Wilhelm von Mans zum Ausdruck gekommen war.

England war durch den Eroberungszug der Normannen in seinen Grundvesten erschüttert worden. Das durch die Barone und die Geistlichkeit Wilhelms des Eroberers vertretene fremde Element musste sich ge-

waltsam Bahn machen. In York stammte die Ausmalung der Decke des Domes (Erzbischof Alfred) aus dieser Periode. Der vielseitige Künstler *Lanfranc* malte die Teppiche und die Decke der Kathedrale von Canterbury. Bemerkenswerth ist die grossartige Arbeit, welche unter dem Namen der „Bayeux-Tapisserie" weltbekannt geworden ist.

Dieser Teppich, welcher der Königin Mathilde, der Gemalin Wilhelms des Eroberers (st. 1085), aber auch der Kaiserin Mathilde, Tochter Heinrichs I. von England (nach 1100) zugeschrieben wird, gehört, der Zeit nach, der romanischen Periode an, trägt jedoch den Stempel der, stylistisch völlig verwilderten, fränkischen Darstellungsweise. Die Figuren des neunzehn Zoll hohen und 210 Fuss langen Teppichs stellen, nach Art eines Reliefs die Geschichte erzählend, die Invasion der Normannen und die Eroberung Englands dar. Das Ganze ist sehr naiv gehalten, bis zur Geistlosigkeit herabsinkend und nur in einzelnen Zügen eine Beobachtung des wirklichen Lebens zeigend, die der Schlüsse wegen interressant ist, welche sich daraus auf die damaligen Zustände und Umstände ziehen lassen. Für den Culturhistoriker in mancher Hinsicht von Werth, kann die Bayeux-Tapete nur den tiefen Verfall documentiren, aus welchem die malerische Darstellung zum romanischen Styl sich emporarbeiten musste.

DRITTES CAPITEL.

Die Periode des gothischen Styles.

a. Frühgothik.

Allgemeine Charakteristik. — Vergleichung der cis- und transalpinischen Malerei dieser Epoche. — Frankreich. — Deutschland. — England.

Bereits die Hochblüte des romanischen Styls zeigt das Streben, die hieratischen Kunstformen mit neuem Leben zu durchdringen und nicht allein die reiche Mannigfaltigkeit der wirklichen Welt in harmonisch bemessener Weise, also stylgerecht, zur Anschauung zu bringen, sondern für die Innerlichkeit, die Eigenempfindung, einen angemessenen Ausdruck zu finden.

Der Kreis der Weltanschauungen hatte sich erweitert, die Profan-Wissenschaft keimte empor und die socialen Verhältnisse waren in die Phase der Umbildung eingetreten. Die rein hieratische Idee, von der Thatenlust der abendländischen Völker mit Begeisterung zur Ausführung gebracht: auf den heiligen Stätten des gelobten Landes das Kreuzesbanner siegend aufzupflanzen, das heilige Grab den Ungläubigen zu entreissen,

hatte zunächst zwar der Macht der Kirche in grossartigster Weise genützt; bahnte aber den Weg, die Völker von ihrer bis dahin unwiderstehlichen Gewalt zu emancipiren. Durch die Anschauung des Fremdländischen, des reizvollen Morgenlandes, durch das Eintreten in das Völkergetümmel der Kreuzzüge fielen die alten, engen Schranken des abendländischen Ideenkreises. Eine elastische Beweglichkeit war auf die Periode der starren Kraft gefolgt; die kirchliche Lehre war kein blosses Priester-Mysterium mehr, das den Völkern als etwas Fremdes gegenüberstand, sondern sie war in das Leben der Völker übergegangen, durch die Empfindung zu wahrem Eigenthum derselben verarbeitet und strebte nun, getragen von der frei gewordenen Nationalkraft, nach dem Gesetz organischer Entwicklung, zu neuen, inhaltreichen Formen.

Grosse kriegerische Unternehmungen rufen das Vertrauen und den Stolz auf die Eigenkraft hervor und bringen das Gefühl für die Bedeutung des Einzelnen zur Geltung. Die Ritterzeit mit ihrem abenteuerlichen, poetischen Glanze hatte das Princip der Persönlichkeit, das den Grundzug des abendländischen Feudalstaats bildete, zur Höhe emporgehoben. Dies neue Princip gipfelte in dem Ehrbegriffe der Adeligen, welcher in modificirter Weise mehr und mehr auch in das kräftig sich bildende Bürgerthum hinüberfloss. Ehre ohne einen Spielraum für Thätigkeit nach eigenen Entschlüssen ist undenkbar — der Adel fand diese Freiheit in Fehden, in der Aufrichtung von Dynastenthümern, welche in Deutschland die Kaisermacht schliesslich zersetzten; der Bürger schaffte sich Freiheit in seinen Genossenschaften, die von landesherrlichen Freibriefen geschützt wurden, und der gelehrte Stand suchte ein freies Feld in der Pflege der, auf classischem Boden wurzelnden, Philosophie und Naturwissenschaft (Aristoteles) zu erobern. Der Zug nach Geltendmachung des Individuellen ging durch die, zu scharfer Sonderung gelangten Stände und auch die Frauen nahmen ihren Antheil an der Loslösung des Einzelnen und seiner Kaste aus der Gesammtmasse des Volkes. Als Hunderttausende von streitbaren Männern Weib, Kind und Bräute in der Heimat zurückliessen, um im Orient zu kämpfen, da trat die liebende Sehnsucht in das Bewusstsein der Völker, und der Werth des heimischen Herdes, sammt den Frauen, den Priesterinnen desselben, grub sich tief in die Empfindung ein. Der Cultus der Frauen, mit demjenigen der Mutter und Jungfrau Maria parallel laufend, erstand und die „süss-innigliche Minne“ trat im Liede wie im Leben in den Vordergrund.

Für die erstehende Gefühlswelt konnte die gebräuchlichste Schriftsprache, die Lateinische, keinen erschöpfenden Ausdruck bieten. Das Völkerleben bildete die Völkersprachen und in den Lauten der „Mütter“ gab sich die Persönlichkeit kund. Die Nationalsprachen strebten nach Berechtigung, nach eigenartiger Ausbildung und spiegelten poetisch das neu erblühende Leben wieder.

Diese Elemente wurzeln bereits in der Periode des romanischen Styls; aber ihr Ausdruck durch die Kunst gehört einer spätern Zeit an.

Die Lebensformen müssen erst zu einem Abschlusse gediehen sein, bevor die Kunst im Stande ist, das Wesen derselben zu erfassen.

Die Kunst der romanischen Periode zeigt das Wirken des Persönlichen durch den kirchlichen Styl gebunden. Die hereindrängende Masse des Naturalistischen, im alt-fränkischen Styl verwirrt durch einander flutend, ward in der romanischen Periode stylistisch gebunden und wir haben die höchste Stufe des Romanismus in der Durchdringung des überkommenen der Kirche angehörenden Styls, mit realen nationellen Elementen gefunden. Später, als das Leben selbst, warf die Kunst den Bann des Schematismus ab. Der Romanismus wich der Gothik.

Wenn hier das Wort Gothik gebraucht wird, so hat diese Bezeichnung nur eine conventionelle Bedeutung. Gothisch nannten die Italiener alles Nichtitalienische, Fremdländische; gothisch und barbarisch waren gleichbedeutende Begriffe. Soll die Bezeichnung des Gothischen auf das Germanische sich beziehen, so ist es ausser Frage, dass das den Italienern Fremdländische — also das Gothische — sich in den deutschen Productionen am deutlichsten und umfassendsten vertreten findet.

Bereits im Romanismus diesseit der Alpen macht sich ein ganz anderes Formengefühl geltend, als in denjenigen italienischen Kunstwerken, welche die Periode der innerlichen und äusserlichen Erweiterung des romanischen Styles bezeichnen. Noch abweichender gestaltet sich die cisalpinische Stylbildung im XIII. Jahrhundert. Das starr Schematische, das Strenge herkömmlicher Bildungsformen verschwindet. Die Figuren sind von den Künstlern in der Absicht geschaffen, Empfindung und innerliche Gefühlszustände auszudrücken.

Demgemäss wird die Stellung der Figuren mannigfaltiger, einem inneren Impuls entsprechender. Ein gesteigertes Naturgefühl tritt in die Darstellungen ein, dass jedoch mehr für die Erzielung einer Idealstimmung, als für die Durchbildung der Formen wirksam wird. Die Gesichtszüge sind vornehmlich auf den subjectiven Gefühlsausdruck hin behandelt, wie unvollkommen die Formengebung auch sein mag.

Die Figuren fallen entschieden aus den allegorischen und symbolischen Beziehungen und fangen an, selbst Etwas zu gelten, selbst Etwas zu sein und stehen fortan dem Maler nicht mehr als Bildzeichen, als Mittel des Gedankenausdruckes bei eigener Unbedeutendheit, oder Nichtigkeit, zu Gebote. Anstatt Träger von Gedanken und Empfindungen zu sein, die ihnen persönlich nicht angehören, drücken die Figuren im gothischen Styl ihr Eigenleben aus. Wenn sie eine Rolle spielen, so ist es zunächst ihre eigene.

Die Mittel, welche der frühgothische Malstyl für die Darstellung einer Idealstimmung bei einer geschlossenen Composition nicht nur, sondern auch bei einzelnen Figuren, aufzuwenden hat, sind allerdings sehr bescheidene. Die Figuren werden in Positionen gebracht, die eine harmonische, anmuthige Linienführung begünstigen; Mienen und Geberden sind für die Verdeutlichung einer seelischen Situation berechnet und ge-

hören erst in der späteren Periode der Entwicklung des gothischen Styles mehr der momentanen Empfindung an; die Gewandung enthält Weichheit und freien Fall, — lange Linien und oft spiral-undulirende Massen behaupten sich, bis zum Eintritt der zerknitterten Draperie. Zu künstlerischer Freiheit werden die Figuren im gothischen Styl erst bei den völligen Ausgängen desselben erhoben, wie grossartig sich die Kraft der Darstellungsmittel auch steigern mochte. Das Individuelle bleibt in der Region der Empfindung befangen, obgleich sich die äusseren Zeichen der Selbständigkeit der Figuren in unverhältnissmässiger Weise mehrten, seitdem die Wiedergabe der wirklichen Erscheinungswelt durch die Eycks in den gothischen Styl eindrang.

Bei dem Mangel der charakteristischen Durchbildung der Figuren in der Frühzeit der Gothik, bei dem ziemlich beschränkten Kreise, welchen die sanften oder elegischen Seelenaffecte umschliessen, ist es nicht anders zu erwarten, als dass die malerische Auffassung der Figuren in Wiederholungen hineingerieth, die ihrerseits eine Typik der Darstellung im Gefolge haben musste. Hier ist auch das Gesetz einer archiktetonischen Gleichförmigkeit fühlbar, welche auf die Sculptur sowohl wie auf die Malerei zurückwirkte.

Es ist hier der Ort, kurz auf die Verschiedenheit in der Entwicklung der italienischen und der nordischen Malerei hinzuweisen. In Italien verband sich einerseits die Idealstimmung unmittelbar mit dem hieratischen (byzantinischen) Styl, wie Guido da Siena, Cimabue und Duccio beweisen. Diese Richtung feierte in einem Fra Angelo da Fiesole — wesentlich ein echt gothischer Maler — ihren glänzendsten Triumph. Andererseits erschien mit Giotto ein profanes, reales Element — der Ausdruck des Nationalen — wodurch der hieratische Styl zersetzt wurde. Von Giotto bis auf Perugino dienen die Figuren, wie nahe dieselben auch der wirklichen Erscheinung gebracht werden mögen, vor allen Dingen dem Ausdruck der Intentionen des Künstlers. Die innerliche Selbständigkeit, das persönliche Wesen der menschlichen Gebilde weicht vor den allegorischen oder symbolischen Bezügen derselben zurück, und erst Perugino schuf seine Figuren ihrer selbst wegen, verlieh ihnen eine Seele, die von innen heraus, das Aeusserliche bestimmend, wirkt. Die giotteske Richtung schuf Ausdrucksmittel; der grosse Schritt aber, das innere Leben der Figuren zum Selbstzweck zu machen, weist in letzter Instanz auf die Gefühlsrichtung der Alt-Sienesen zurück. Auf diesem Baum erwuchs die Hochblüte italienischer Malerei.

Die nordische Malerei war der italienischen des XIII., XIV und der Hälfte des XV. Jahrhunderts in ihrem Streben nach Eigenempfindung im Ganzen voraus, stand aber in den Ausdrucksmitteln der italienischen Kunst sehr weit nach. Als daher die Italiener den Kern der malerischen Darstellung gefunden hatten, als der empfundene Eigengedanke ihr Zielpunkt wurde, da waren sie mit einem Schlage, Dank ihren grossartigen

Darstellungsmitteln, weit über Alles hinaus, was die Nordländer — mit Ausnahme eines Dürer und Holbein — zu leisten vermochten.

Eingeleitet ward das Erblühen des gothischen Styles diesseit der Alpen durch die Umbildung des herrschenden Bausystems. Sonst hatte die Kirche gebaut, — jetzt bauten die Völker, speciell die heranblühenden Städte, welche zu einer politischen Macht herangewachsen waren. Die im Ganzen freien, aber innerlich durch die strengsten Gesetze gebundenen bürgerlichen Lebensformen, die in unendlichen Abstufungen bis ins Kleinlichste ausgebildeten Rechts- und Zunftverhältnisse, die dennoch sich zu fester Symmetrie zusammenschlossen, scheinen ihr künstlerisches Bild in der gothischen Architektur gefunden zu haben.

In Frankreich trat zuerst die Architektur sammt der Sculptur auf die Bahn der neuen Periode. Freiheit, Kühnheit, Niederbrechung des Massenhaften und Geltendmachung des Einzelnen innerhalb fester Gesetze, Anstreben zur Höhe ist der Grundcharakter gothischer Bauwerke. Die Materie löst vor der Idee ihren Zusammenhalt und der Stoff wirkt durch seine Gliederung, nicht mehr durch die Wucht seiner Erscheinung. Alle Mauermassen werden aufgelöst, erscheinen gleichsam vergeistigt. Organisch wachsen die Gliederungen, gleich isolirten Gebilden, aus dem Boden empor, streben zur Höhe und schlingen sich erst oben, gleich Palmen, die einander mit der Krone berühren, zu Wölbungen zusammen. Die antike Form — mit Ausnahme des Grundrisses, für welchen die romanische Basilika maassgebend blieb — ist beseitigt und jedes architektonische Glied gehorcht dem neuen Bildungsgesetze.

Für die Monumental-Malerei war dieser Baustyl durchaus ungünstig. Die grossartigen Flächen des romanischen Styls waren der Malerei entzogen worden. Während die Sculptur ihre Rundfiguren in das neue architektonische System auf verschiedenste Weise einfügen konnte, blieben der Monumentalmalerei nur die Fenster übrig, welche im gothischen Styl zu einem Mittel der Lichtstimmung im Innern der Kirchen wurden. Die Glasmalerei war aber nicht geeignet, der hohen Rolle, welche ihr zufiel, gerecht zu werden. Sie warf durch ihre mangelhafte Technik die zum Höhenpunkte gediehene romanische Malerei ins Rohe zurück und erhob sich erst dann in ihren, der Natur der Sache nach sehr eng gezogenen, Grenzen, als die Miniatur- und Tafelmalerei den Styl der neuen Periode herausgebildet hatten.

Die ersten Leistungen des neuen Styls stehen denjenigen der zur Höhe gelangten romanischen Darstellungsweise entschieden nach. Die Figuren scheinen sich in die Freiheit, wenn man so sagen darf, nicht hineinfinden zu können. Das alte Costüm der heiligen Personen verschwindet allgemach; die neue Drapirung ist in ihrer freieren Form eine Art von Nöthigung, die Körperformen zu grösserer Geltung zu bringen — aber die Geschicklichkeit, sogar das Verständniss für diese Formengebung fehlt. Die Gewänder erhalten daher das Ansehen, als seien sie über Puppenbälge gezogen. Die typische Gesichtsbildung verändert

sich zwar, wird breiter, während die Nasen kürzer, der Mund kleiner gebildet wird; aber der Ausdruck ist, wenn die oft sprechende Bewegung der Augen abgerechnet wird, sehr seelenlos. Die bisher einfache Färbung wird grell und bunt mit vorwiegendem Zinnoberroth und intensivem Blau. Die Wangen erhalten rothe Flecken; die Schatten werden durch dunklere Localfarbe angedeutet — das Ganze der Bilder gemahnt an illuminirte Federzeichnungen. Erst im XIV. Jahrhundert treten gebrochene Farben auf und das Streben nach Harmonie der Färbung erscheint betont, worauf das sorgfältigere Vertreiben der Tinten und die Abstufung der Lichter folgt.

In grossartiger Weise trat die gothische Darstellungsweise im nördlichen Frankreich auf, wo die Kathedralen von Chartres, Rheims, Rouen, Bourges, Tours und Le Mans das architektonische und sculpturale Princip der Gothik vertreten. Auf die Sculpturen muss hingewiesen werden, wenn den Franzosen die Priorität im gothischen Styl bezüglich der Malerei vindicirt wird. Der Einfluss dieser Sculpturen auf die Malerei Deutschlands liesse sich indess schwerlich nachweisen; hervorgehoben aber muss es werden, dass die französisch-gothische Bildnerei nicht ohne Wirkung oder doch Verbindung mit den flandrischen Steinmetzenschulen, z. B. Tournays gedacht werden kann, welche bereits zu Ausgange des XIV. Jahrhunderts den strengen gothischen Styl mit realistischen Elementen erfüllt hatten. Dies möchte auf die Glanzperiode gothischer Malerei unter den Van Eycks hinweisen.

Was die französischen Glasgemälde betrifft, so fügen sich dieselben in strengster Bemessenheit den architektonischen Gesetzen. Die vorhin genannten Kathedralen hatten berühmte Fenstergemälde, welche eine reiche Ornamentik besassen und in den grossen, einzeln gestellten Figuren eine feierlich-andächtige Stimmung vertraten. Lebhafter aufgefasst waren die Compositionen der in den Fenstern angebrachten, kleinen Medaillons. Als man später versuchte, die Fensterräume für ein einziges Bild auszunutzen, drängten die Hindernisse der Fensterstäbe so wie die schwerfällige Technik das Streben nach stylistischer Ausbildung zurück, so dass wir den Resten jener gepriesenen und durch ihre Farbenglut allerdings unübertroffenen Glasgemälde wie grotesken, in der herrlichen ornamentalen Umgebung noch ungeheuerlicher aussehenden, Caricaturen gegenüber stehen.

Die besonders in Paris blühende Miniatur-Malerei, Illumination genannt, nahm durch ihre Massenproduction eine besondere Bedeutung in Anspruch. Die pariser Miniatoren handhabten die gothischen Zierformen mit Strenge und grösster Leichtigkeit; ihre figürlichen Darstellungen, meist mit den Glasbildern und nicht mit den bedeutend weiter vorgeschrittenen Sculpturen correspondirend, können jedoch mit manchen deutschen Bildwerken dieser Art, was Geist und Empfindung betrifft, den Vergleich nicht aushalten.

In der kaiserlichen Bibliothek zu Paris macht sich eine französische

Uebersetzung der Apokalypse (1250) durch den starken Ausdruck ihrer Figuren bemerklich. Von dem reich mit Bildern versehenen Psalterium daselbst (1300) wird gerühmt, dass die Thiere der Arche Noahs sehr naturgetreu dargestellt seien. Der uralte „Roman de la rose“ hat deutliche Spuren von Individualität in seinen Bildern (1365). Von Wand- und Tafelgemälden aus der Zeit des strengen gothischen Styls hat sich in Frankreich wahrscheinlich nichts erhalten.

Die deutschen Miniaturen sind vor allen Dingen nicht so stylistisch correct, als die französischen. Die dickeren Umrisslinien, der flüchtig angedeutete Schatten, die in schreienden Tinten und unvermittelten Contrasten aufgesetzte Färbung stechen merklich von der, obgleich mehr handwerksmässig erscheinenden, pariser Zierlichkeit ab; was indess den Kernpunkt betrifft, so stehen unsere Miniaturen aus der ersten Periode der Gothik unbedingt höher. Der Styl dieser Miniaturen bietet noch viel Unfertiges, Verwirrtes; aber die künstlerische Intention wird bereits herrschend, die Bewegung der Figuren zeugt von innerem Leben und das phantastische Element bekundet den Reichthum der Vorstellungen. Vorzüglich gelingen den Deutschen die durch ruhigere Situationen ausgedrückten Stimmungen. Ist auch der Organismus der Figuren noch sehr primitiv aufgefasst, so gewinnt doch die Draperie an natürlichem Fluss und steht oft mit der Stimmung der Bilder im glücklichen Einklange.

Die deutschen Miniatoren des strengen gothischen Styls waren kühn genug, dort die subjective Gefühlsäusserung aufzusuchen, wo dieselbe sich — ungehemmt von kirchlicher Tradition — frei entfalten konnte. Sie wandten sich an das Leben, wie solches in der Poesie zur Erscheinung gekommen war. Die Bilder zu dem Gedichte vom „Tristan“ des Gottfried von Strassburg (etwa von 1260) und vielleicht aus einem der kunstpflegenden Klöster Oberbayerns hervorgegangen, sind zwar roh und in der Form verkümmert; aber das seelische Leben der Figuren bildet doch den Zielpunkt des Künstlers. (Mscr. in München.) Ganz der Empfindung anheimgegeben sind die Illustrationen einer, aus Kloster Weingarten stammenden Sammlung von Gedichten der Minnesinger (in Stuttgart). Die Zeichnung dieser, etwa um 1280 vollendeten Bilder ist sehr handwerksmässig; die Figuren sind überschlank mit ungeheuren Händen und Füssen; die Nasen erinnern an kalligraphische Schnörkel und die Gesichter sind, mit Ausnahme des oft sehr sprechenden Blicks lebensleer. Trotz aller dieser Mängel liegt in den Figuren eine sanfte, tiefinnige Empfindung. Originell aufgefasst sind viele Bildnisse der Liederdichter, in ihren verschiedenen Beschäftigungen dargestellt. Aehnlich, aber besser ausgeführt, sind die Miniaturen des Manesseschen Codex der Minnelieder, von 1300 (in Paris). Uebertroffen werden diese Sammlungen durch das für den Landgrafen Heinrich von Hessen gefertigte Manuscript des Romans; „Wilhelm von Oranse“ (1334, — in Cassel befindlich). Es ist ein weiter Schritt von den Miniaturen der Minnelieder zu der dramatischen Bewegung der Figuren in diesem Roman, welche in meist klar geordneter Gewandung

in sehr deutlich erzählender Situation oft wirklich individuelles Leben verrathen. Auch hier ist das Auge meist sehr ausdrucksvoll. Kirchliche Gegenstände sind fast im byzantinischen Mosaikenstyl gehalten, neben welchem die Beseelung der übrigen Figuren um so mehr hervortritt. Genau ausgeführte Gesichter kommen noch nicht vor. Das charakteristische Element in den Köpfen ist in sehr geistreicher, an das Moderne anklingenden Weise in einer Vulgata (in Stuttgart) vertreten und zwar in der Form sehr grotesker, origineller Caricaturen. Es sind seltsame Figuren mit Menschenköpfen, Katzenbuckeln, Pferdeschwänzen, Hunde- oder Ziegenfüssen etc., welche hier in den Randverzierungen ihr Wesen treiben. Die Gesichter sind höchst ausdrucksvoll (nach 1300). (Vergl. Fig. 50.) Den Höhepunkt dieser Miniaturen bezeichnet das von dem Dominicaner Colda (1316) für die Aebtissin des St. Georgsklosters zu Prag, Kunigunde, Schwester König Ottokars II. gefertigte Passionale. In den mit grösster Innigkeit, und oft ergreifender Stärke des Affects ausgestatteten Figuren liegt Ernst und Adel. Das Nackte ist überraschend durchbildet und in dem grossen, lebendigen Wurfe der Gewandung erkennt man den Styl gothischer Sculpturwerke. Das mag für die Charakteristik der Thätigkeit deutscher Miniatoren dieser Zeit genügen.

Fig. 50.

Initial aus einem Manuscripte des XIV. Jahrh.

Von deutschen Wandgemälden sind die, in guten Copien für die Kunstgeschichte erhaltenen Werke zu nennen, welche sich in der Deutsch-Ordens-Kirche von Ramersdorf bei Bonn befanden (1300). Die bewegteste Composition war das Jüngste Gericht. Christus thront als Weltrichter mit erhobenen Händen, von der Jungfrau und St. Johannes flehentlich um Gnade angerufen. Der Typus des Gesichts ist von der Tradition abweichend; das Haar ist stark, fast wolkenartig. Die posaunenden Engel zeigen sich auf feurigen Wolken; den auferstehenden Seligen öffnet ein Engel die Pforten des Paradieses.

Hier erscheint Christus, zwölf gerettete Seelen in seinem Schoosse haltend. Ein Racheengel mit dem Schwerte treibt die Verdammten zur Hölle, wo der Satan, eine Figur mit rothen Fledermausflügeln und furchtbarem Antlitz, sammt den untergeordneten bösen Geistern ihr Marterwerk beginnen. In einer anderen Abtheilung besiegt St. Michael den Drachen. Der Gefühlsausdruck ist durchgehends stark entwickelt; die Figuren der

Seligen, meist den niederen Ständen angehörend, so wie der Verdammten, welche Fürsten, Ritter, vornehme Frauen, Nonnen darstellen, sind der Wirklichkeit entnommen. Die Gesammtumrisse der Körper, die Draperie, die Köpfe zeigen eine Richtung auf die schöne Erscheinung.

Cöln am Rhein war damals eine wichtige Pflegestadt der Kunst; dennoch sind die im Dome daselbst erhaltenen gothischen Wandmalereien des strengen gothischen Styls nicht als Beispiele der bedeutsamen Entwickelung desselben zu nennen. Die Gemälde stellen Scenen aus dem Leben St. Peters und des Papstes Sylvester I., der heiligen drei Könige etc. dar. Die Anordnung der Gemälde, was die zu füllenden architektonischen Räume, so wie die Gruppirung betrifft, ist gross und frei, die Formengebung in gothischer Art; die Geberden jedoch erscheinen automatisch und nur bei wenigen Köpfen sieht man charakteristische Bildung und Ausdruck. In den kleineren Bildern ist eine originelle Erfindung, ein lebendiger Sinn für Komik entwickelt. (1322).

Obgleich erst etwa ums Jahr 1360 gemalt, zeigen die Wandbilder in der Krypte des Münsters zu Basel — eine Anbetung der Könige, Flucht nach Aegypten, Geisselung Christi — in zwei Farben, Meergrün und Gold, ein Muster des gothischen Monumentalstyls. Vorzüglich reich und zwar an gut erhaltenen Wandbildern aus dem Anfange des XIV. Jahrh. ist die Marienkirche zu Colberg in Pommern. In 32 Gewölbefeldern und 40 Zwickeln sind Parallelscenen des Alten und Neuen Testaments, musicirende Engel und sonstige Nebenfiguren dargestellt, welche keine kirchlichen Bezüge ausdrücken, sondern der Decoration dienen. Besonders diese letzteren Figuren, die der künstlerischen, nicht der kirchlichen Idee dienen, sind überaus frei und lebendig. Die acht monumentalen Fürstenbilder an den Pfeilern der Klosterkirche zu Memleben, grossartig entwickelte Gestalten mit charaktervollen, obgleich idealisirten Köpfen, sind unkenntlich geworden und nur durch Copien erhalten. Das Ritterleben spiegelt sich in den Wandmalereien der Burg Neuhaus in Böhmen wieder, wo Scenen der Legende vom St. Georg, in dem Costume der Zeit des Künstlers (1300) vorgeführt werden. Hier ist die Bewaffnung, die Tracht sehr genau gegeben. Die Zeichnung ist, wenn die meist missrathenen Arme abgerechnet werden, richtig und sicher; die Gewandung der Prinzessin ist in grosse, obwohl nicht gehörig motivirte Falten geworfen. Der Ausdruck ist in seiner Kindlichkeit höchst anmuthig. Sehr gut ist das Pferd gezeichnet.

Dieser strengen Periode gehören viele, zum Theil erhaltene Fenstermalereien Deutschlands an (vergl. Fig. 51). Hier ist sehr oft in der Ornamentik, in der Formengebung der Figuren das romanische Element noch deutlich erkennbar; doch giebt es auch Fenstermalereien, welche den gothischen Styl bereits in lebendiger Ausbildung zeigen. Es verdienen die Fensterbilder des Strassburger Münsters mit den deutschen Herrschern von Pipin dem Kleinen bis auf die Hohenstaufen, als sichtbar nach Portrait-Aehnlichkeit strebend, trotz der rohen, architektonischen Strenge und Unbeholfenheit

der Darstellung Erwähnung. Die Fenster des Cölner Doms von 1322 sind, bei ihrer wesentlich decorativen Haltung hier nur wegen ihrer Farbenglut zu nennen, die allerdings einen mächtigen Eindruck macht. Stylistisch bedeutsam sind die Glasgemälde der Klosterkirche zu Königsfelden in der Schweiz. Die Einkleidung der St. Clara als Nonne ist ein vorzügliches Beispiel des zur Geltung kommenden Gefühlslebens. St. Franciscus hält, aufmerksam dreinschauend die Schere, um die reichen Haarflechten der Knieenden abzuschneiden; eine Klosterschwester hält Schleier und Ordenskleid auf den Armen und zwei andere Nonnen theilen einander ihre Empfindungen über den Vorgang mit. Die Gesichter streifen bereits an das Bildnissähnliche; die Haltung ist ungezwungen; die Draperie, besonders der Nonnen, erscheint in breiter, von einer sichern Zeichnung zeugenden Weise. In dem Wesen der Glasmalerei für bauliche Zwecke liegt überhaupt eine Gebundenheit, welche für diesen Zweig der Kunst nicht gelöst werden kann, ohne dass das Fenstergemälde widersinnig wird. Das bemalte Fenster ist als ein Theil der Wand, ein Ersatz derselben, zu betrachten und hat eine deutlich ausgesprochene architektonische Aufgabe. Die Färbung des hereinfallenden Lichts soll dem architektonischen Theile des Gotteshauses eine angemessene Stimmung verleihen — ein Princip, welches die Selbstberechtigung der Figuren auf ein sehr geringes Maass beschränken muss. Der Geist der gothischen Malerei strebte aber eben nach dieser Selbst-

Fig. 51. Glasgemälde aus St. Gertrud zu Cöln. (XIV. Jahrhundert.)

berechtigung der Figuren und es liegt daher auf der Hand, dass die Glasmalerei für die Malkunst mehr ein Hinderniss als ein Förderungsmittel abgeben musste.

Von höchstem Einflusse ward hingegen die Tafelmalerei, die beim romanischen Styl so lange hinter der Wandmalerei zurückgestanden hatte. Seit die gothische Architektur die Auflösung der Mauerflächen zum Gesetz erhoben hatte, flüchtete sich die Production auf das Gebiet der Tafelmalerei. Dies war an sich schon ein grosser Fortschritt. Die rohe Technik, die Ausführung, welche das Bild auf Mauern oder auf Glas bloss aus dem Groben herausarbeitete, waren bei der Tafelmalerei unerträglich. Man sah die räumlich in verhältnissmässig kleinen Dimensionen ausgeführten Tafelbilder nicht aus weiten Entfernungen an, wo die grobe Behandlung theilweise verschwand; daher forderte das Auge eine genauere Ausarbeitung und sammt einer mehr schmelzenden, zusammen stimmenden Färbung eine organisch richtigere Durchbildung der Figuren. Die leeren Physiognomien mussten mit charakteristischen Zügen gefüllt und mit Ausdruck versehen werden, der keinenfalls von der Naturwahrheit bedeutend abweichen durfte, wenn das Bild gefallen sollte. Die linearen Flachbilder mit ihrer kaum das Relief andeutenden Färbung hatten ihre Rolle ausgespielt.

In der Tafelmalerei ging man allerdings sehr elementar zu Werke — ein Vorzug nach dem andern ward in mehr äusserlicher Weise ausgebildet, und als so ziemlich das für den damaligen Bildungsstand Erreichbare erobert war, fehlte noch immer die grosse Hauptsache: der die Einzelnheiten zu einem Ganzen vereinigende schöpferische Gedanke. Wesentlich war bei diesen Fortschritten zunächst derjenige, dass die Umrisszeichnung erstarb und die Färbung für den Ausdruck der Formen auftrat. Anstatt der Linien treten Schattenpartien auf und die Hochlichter werden mit oft kühnem Pinsel aufgesetzt.

Cöln und Maestricht in Deutsch-Burgund waren die Hauptpflege-Städte gothischer Tafelmalerei. Man kann von den meisten erhaltenen Tafelbildern dieser Zeit so ziemlich dasselbe gelten lassen: die Seelenbewegung wagt sich hervor, ist schüchtern oder übertrieben; die Modellirung ist mangelhaft und erscheint als eine, von der Naturwahrheit abgekehrte, genauere Ausführung der conventionellen Formen; die Gewänder sind, abgesehen von einer geschmacklosen Ueberfülle derselben (meist am Boden sich findend, flüssig und breit, oft edel behandelt und die Färbung bleibt trotz der Schattengebung grell und unvermittelt. Die Köpfe erscheinen in edleren Umrissen — die Stirnen breit, bei schmalen langen Augen, gestreckten Nasen und vollen Lippen — und tragen einen Stempel kindlicher Offenheit und Unschuld. Die Vertreter des bösen Princips nehmen etwas Caricaturenhaftes in den Gesichtszügen, wie in den — übertriebenen — Bewegungen an. Tafelbilder des früh-gothischen Styls sind in Goslar, Nürnberg (in den Kirchen von St. Jakob, St. Lorenz und St. Sebaldus) in Cöln (Museum) u. s. w. erhalten worden. Für den

Schmuck der Altäre kamen die Schreinbilder mit zwei und mehreren Flügeln auf, welche in der Folge die Sculpturwerke verdrängten. Die Tafelbilder wurden mit Temperafarben (Leim, Eiweiss, Gummi als Bindemittel) auf eine Grundirung von Kreide gemalt. Die Stärke dieser Technik waren die lichten, duftigen Farben, während die gebrochenen Töne leicht dumpf und unrein und die Schatten in der Regel zu schwer wurden. Mit den Glasgemälden correspondirend, haben diese früheren Tafelbilder einen zugedeckten, ornamentalen, oft in Gold ausgeführten Grund. Vor den Tafelbildern verschwanden nach und nach auch die gemalten oder gewirkten Teppiche, die (mit Bildern versehenen) Fastentücher oder kleineren Teppiche.

Nach diesem Ueberblicke über die deutschen Leistungen ist von der Malerei in England zu bemerken, dass sie eine reiche Productionskraft beurkundete, in der Darstellungsweise aber fühlbar von Frankreich abhängig war. Die zahlreichen Reste aus der Frühgothik haben das Schicksal späterer englischer Kunstwerke getheilt, dem Fanatismus der Puritaner und Independenten zum Opfer zu fallen, so dass die Denkmäler der Malerei, wenn die Bilder der St. Stephenscapelle und einiges Andere ausgenommen werden, vom englischen Boden geradezu vertilgt wurden. In dem Westminster-Palast, der Königskapelle zu Woodstock wurden zu Heinrichs III. Zeit (st. 1272) Fresken ausgeführt; für den Dom zu York wird *John Thornton* als Glasmaler genannt (nach 1350). *Nicholas Treveth*, ein Dominicaner-Mönch versah ein Manuscript der Tragödien Senecas (im Vatican) mit Miniaturen (1300). Die Figuren sind roh, aber voll Ausdruck; ganz vorzüglich erscheinen die derbkomischen Figuren, welche die Initialen bilden. Andere Miniaturen ahmen, ohne die Sauberkeit der Arbeit, französische Malweise nach.

Schon in dieser Periode ist auf die Niederlande, wo sich, frei, ohne nachweisbare äussere Einflüsse und ebenso ohne eine zu verfolgende genetische Stufenleiter die Hochblüte gothischer Malerei so glänzend entfalten sollte, ein besonderer Nachdruck zu legen. Hier war Maestricht, wie schon erwähnt, ein Centralpunkt und unweit dieser Stadt, in Maas-Eyck (Eyck an der Maas) sollte das Zwiegestirn der Gebrüder van Eyck aufgehen. In dem fleissigen Arras (Atrecht) blühte die Teppichfabrication und bereits 1397 konnte Herzog Philipp von Burgund die Aufgabe stellen, die Geschichte Alexanders des Grossen auf gewirkten, für Sultan Bajessid bestimmten Teppichen zur Darstellung zu bringen. Die Miniaturen von *Michil van der Borch* (1332) zu einer flandrischen Reimbibel (jetzt im Haag) zeigen nicht allein sehr ausdrucksvolle Figuren, sondern auch eine richtige Empfindung für das Nackte, z. B. bei der Erschaffung der Eva, den der Vernichtung anheimfallenden erstgeborenen Kindern der Aegypter vor dem Auszuge der Kinder Israels. Die Draperie ist breit und gross gehalten; in den neutestamentlichen Scenen bricht bereits eine naturwüchsig realistische Auffassung hervor. Höchst getreu der Wirklichkeit sind die im Zeitcostume gegebenen Schlachtscenen der Geschichte

Alexanders des Grossen, für die herzogliche burgundische Bibliothek gefertigt. Ein Wandgemälde im alten Biloque (Hospital) zu Gent, Christus und Martha mit Engeln darstellend, (vielleicht von 1300) zeigt sich die Gothik noch sehr erstarrt, die Modellirung der Extremitäten äusserst primitiv. Selbst der Scharfsichtige wird schwer in diesen Anfängen der flandrischen Gothik die Blüte vorgedeutet finden, welche die Eycks zur Erscheinung zu bringen bestimmt waren.

---

b. Blüte-Periode des gothischen Styles. (1350 bis um 1450.)

Auflösung mittelalterlicher Elemente. — Nationalgruppen. — Kunststreben in Böhmen. — Burg Karlstein. — Hervortreten der Persönlichkeit der Maler. — Schulstyl und individuelle Malweise. — Die Nürnberger. — Einfluss der Sculptur. — Bestimmtheit der Formen. — Das Imhofsche Altarbild. — Cöln. — Vorherrschen der Stimmung bei geringer Formenschönheit. — Meister Wilhelm von Cöln. — Das Claren-Altar. — Meister Stephan Lochner u. das Cölner Dombild. — Die Niederländer vor dem Auftreten der Eycks. — Aelteste Malergilde Flanderns zu Brügge. — Broederlain. — Jan van Brügge. — Hubert und Jan van Eyck. — Genter Altarbild. — Werke Jans van Eyck.

Etwa vom Jahre 1350 an zeigt sich die völlige Auflösung der im dreizehnten Jahrhundert noch so wirksamen, mittelalterlichen Elemente. Die westeuropäischen Nationen haben ihren ausgebildeten Charaktertypus erhalten, die Abscheidung der Nationalgruppen hat sich vollzogen, oder ist in der Bewegung begriffen und mit der Herausbildung der Volks-Charaktere geht die fortschreitende Concentration der persönlichen Individualität Hand in Hand. Die Kirche ist zwar noch mächtig, aber die bürgerlichen Interessen fangen an, überwiegenden Einfluss auf die Geschichte zu gewinnen. Die Wissenschaft strebt mit Erfolg nach Emancipation von den kirchlichen Fesseln, und die kirchliche Kunst nimmt zu ihrer Belebung das Realistische auf, bis dieses, auf eigenen Füssen stehend, die Kraft gewinnt, sich als Kunstprincip siegreich zu behaupten. Um die sinkende innere Lebenskraft des altersschwachen Cultus zu heben, erscheint die freie Symbolik der Kunst zwar auf den ersten Blick trefflich geeignet, bis es nach der Hochblüte der Gothik unwidersprechlich wird, dass diese ekklesiastische Dienstbarkeit der Kunst vor allen Dingen ihrer eigenen Befreiung gedient habe.

Die am frühesten herrvorragende Kunststätte des entwickelten gothischen Styls haben wir in Böhmen zu suchen, wo unter der Aegide Kaiser Karls IV. (1346—1378) eine rege künstlerische Production sich erschloss. Die Hervorrufung von grossen Mosaiken, wie das Weltgericht

am Dome zu Prag, so wie in der Wenzelscapelle diese Kirche und in der Kirche und deren Capellen auf Burg Karlstein war freilich dem Fortschreiten der Stylbildung nicht eben günstig; dafür sind die Tafelmalereien und Miniaturen, welche Karl erstehen liess, desto bedeutsamer. In der Kirche zum heiligen Kreuz auf Karlstein befinden sich nicht weniger als 125 Tafelbilder, in kolossaler Halbfigur Heilige, Kirchenlehrer und Fürsten darstellend, welche zwar eine gewisse Typik nicht verleugnen, aber dennoch in den weitgeöffneten Augen Beseelung, in den gut modellirten Händen, der natürlichen Haltung und den breit fallenden Gewändern eine freiere Conception beurkunden. Das Beiwerk ist sorgfältig nach der Natur copirt. Sehr vorgeschritten zeigt sich das freie Erfassen des Charakteristischen und der Gefühlsausdruck in einem Tafelgemälde (in der ständischen Galerie zu Prag) welches die Madonna darstellt, die von dem Kaiser Karl IV. und seinem Sohne Wenzel adorirt wird, neben denen St. Siegismund und St. Wenzeslaus erscheinen, während unten die Patrone Böhmens sammt dem Stifter des Bildes, Erzbischof Ozko von Wlassmi in Prag sich der Verehrung anschliessen. Die Bildnisse sind zugleich frisch individuell und edel; die Gesichter der heiligen Figuren voll reinen Ausdrucks mit ansprechenden Formen. Auch die von Karl hervorgerufenen Miniaturen zeigen, wie rasch die Böhmen vorgeschritten waren. Schon in der Frühzeit dieser Epoche (um 1350) werden Scenen aus dem wirklichen Leben mit lebendiger Empfindung und Schönheitsgefühl behandelt (Mnscr. Lehre von der christlichen Wahrheit, 1373; zwei Gebetbücher des Erzbischofs Ernst von Prag, vor 1350). Auch in Mähren machte sich der Einfluss der Böhmischen Kunstleistungen geltend. In Oesterreich gedieh die Miniatur-Malerei 1384—1403 zur Blüte. Diese Werke besitzen bestimmtere Formen und eine grössere Kraft der Farben bei naturgemässerer Carnation, als die der Künstler Karls IV., eines *Theodorich von Prag*, (blühte 1348—1375) *Cunzel* und *Nikolaus Wurmser* (1357—1360 in Prag). Der Einfluss des für den Kaiser thätigen *Tommasso da Mutina* (Modena) war ein sehr geringer.

Wir sind jetzt zu der Zeit gelangt, wo der Künstler anfängt, durch seine Subjectivität für den Charakter seiner Productionen, welche auf Darstellung der Innerlichkeit hinstreben, maassgebend zu werden. Das starre Stylgesetz der Kirche, längst schon abgeschwächt, war gebrochen und die Keime des Lebens sprossen in den religiösen Darstellungen immer üppiger auf. Der Styl der einzelnen Meister oder der Malerverbrüderungen griff Platz und bald gingen die Darstellungsweisen in den verschiedenen Ländern und Gegenden so merkbar auseinander, dass man bestimmte Unterschiede zwischen den Schulen nicht nur, sondern auch zwischen der Malweise einzelner Künstler derselben machen konnte.

Neben der so eben erwähnten Böhmischen Malschule, welche den Fortschritt des gothischen Styls so erfolgreich und frühzeitig vertrat, ist die Nürnberger Schule zu nennen. Nürnberg galt für den Sitz deutscher

Intelligenz, Erfindung und ausgebildeten künstlerischen Sinnes. Die Bildhauerschule, mit Sebaldus Schonhofer an der Spitze, hatte dem gothischen Styl seine volle realistische Durchbildung zu schöner Form gegeben. Das Nackte, wie die Draperie, geistiger Inhalt und Gefühlsweise war mit gleicher Vollkommenheit herausgearbeitet worden. An diese Vorbilder schloss sich die Malerei an, welche durch ihre scharfen, bestimmten Umrisse, durch eine sorgfältige Modellirung und eine gewisse Schwere der Gewandfalten an die Sculptur erinnert. In der Färbung, den weichen Uebergängen der Tinten stehen die Böhmen voran, vielleicht auch in lebendigerer Bewegung; sonst aber sind die Nürnberger die Meister. Die Genauigkeit ihrer Formengebung feiert besonders in den Charakterköpfen ihren Triumph. An den sculpturalen Styl erinnert das, von einem poetischen Hauche umflossene Mittelbild des Imhoffschen Altars, sonst in der St. Lorenzkirche. Das (nach Schnaase) etwa um 1400 entstandene Altarbild, ein umfängliches Werk, in der Mitte die Krönung der Maria, auf der Rückseite den verschiedenen Christus und auf den Flügeln acht Apostelfiguren zeigend, ist voll Empfindung, Anmuth und Adel. Der Kopf der Jungfrau ist ausserordentlich lieblich; Christus, jugendlich aufgefasst, ist sanft und würdevoll. Die Apostel zeigen einen Reichthum an charakteristischen Formen. Noch sprechender, durchgebildeter sind die Bildnisse der Stifter auf einem Madonnenbilde der Lorenzkirche, auf welchem die Jungfrau ebenfalls voll Holdseligkeit in anmuthigen Formen dargestellt ist. Modellirung und Färbung besitzen in dieser für die Nürnberger entwickelte Gothik maassgebenden Bildern einen hohen Grad von Vollkommenheit; oft aber geht die Schärfe der Formen in holzbildnerische Steifheit über. (Vergl. Fig. 52.)

Fig. 52. Von einem Nürnberger Altarwerke. (Berliner Museum.)

Die Nürnberger Schule erstreckte ihre Wirkung nicht allein auf Franken, sondern auch auf Schwaben, obwohl die Nürnberger gewohnt waren, ihre Kunstproductionen gleich städtischen Heiligthümern zu bewahren, so dass Derjenige, welcher die Kunst der alten Reichsstadt kennen lernen wollte, sich dorthin begeben musste.

Glänzender als Prag und selbst Nürnberg steht Cöln in dieser Zeit da. Hier entwickelte sich die Blüte der Darstellungweise dieser Periode erst in den letzten Decennien des XIV. und in den ersten Jahrzehnten des folgenden Jahrhunderts. Dafür aber ist diese Blüte desto herrlicher zur Vollkommenheit gediehen. In einem, allerdings bedeutenden Punkte sind die Nürnberger ihren cölnischen Nebenbuhlern überlegen — in der Kenntniss der Körpergliederung, der Modellirung des Nackten. Anstatt der Nürnberger Schärfe tritt bei den Cölnern das Weiche, Milde hervor und damit stimmen die gebrochenen, verschmolzenen Töne der Färbung vortrefflich. Die Auffassung zielt auf den Ausdruck einer alles irdischen

Fig. 53. u. 54. Aus dem Gebetbuche der Herzogin von Geldern.

Leides enthobenen Paradieseswonne, einer ungetrübten unschuldsvollen seligen Seelenruhe. Das Reale mit seinen heterogenen Gefühlsstimmungen dringt in diesen geweihten Kreis nicht ein. Oft erreichen die Cölner eine grosse Schönheit der Köpfe, besonders der Frauen; Hauptsache aber war ihnen nicht diese schöne Formenbildung, sondern der Ausdruck des sittlichen Gehalts der Figuren. Die Färbung, meist licht und duftig gehalten, zieht einen idealen Nimbus um die Figuren. Wenn die Stimmung der altcölnischen Bilder mit den Werken eines italienischen Malers verglichen werden soll, so sind es die des Angelo da Fiesole.

Von Cölner Meistern wird nach der Limburger Chronik (1380) einer Namens *Wilhelm* genannt, zu welchem noch ein Meister *Stephan* kommt. Vielleicht war es der hochgerühmte Wihelm von Cöln, welcher durch seine Auffassung der ganzen Darstellungsweise der Schule seinen

Stempel aufdrückte. Nachgewiesene Bilder von Wilhelm von Cöln, welchem so viele Arbeiten zugeschrieben werden, giebt es nicht.

Von den Gemälden in der dem Meister Wilhelm (vielleicht den Namen *Herle* führend) zugeschriebenen Manier ist zunächst das grosse Claren-Altar in der Johanniscapelle des Domes zu nennen. (In der Boisserée-schen Sammlung und von dieser dem Dom geschenkt). Das grosse Werk hat die Geschichte der Maria und des Christuskindes in 24 Bildern, sowie — von anderer Hand — Passionsscenen. Die erste Folge hat hohe Anmuth, kindlichen Reiz und eine überzarte Modellirung der Figuren. In der St. Severinskirche ist eine Kreuzigung mit symbolischen Zügen von der Hand dieses Malers etc.

Der Einfluss des Meisters Wilhelm ist ein sehr tief eingreifender gewesen — sein Styl ist in einer nicht geringen Anzahl von Bildern zu finden, die zum Theil dem Meister selbst zugeschrieben werden, indess seinen Nachfolgern, der wahrscheinlichen Entstehungszeit nach zu urtheilen, angehören. Wir finden Wilhelms Manier in einem Gebetbuche der Herzogin von Geldern (1415) (vergl. 53 u. 54); die Darstellungsart setzt sich bis nach Westphalen fort, wo in Soest und Münster deutliche Anklänge an dieselben zu finden sind.

Meister *Stephan*, mit Zunamen *Lochner*, ist eine weit kraftvollere Natur, als Wilhelm von Cöln. Aus dem Reisetagebuche Albrecht Dürers hat die Nachwelt erfahren, dass Stephan der Maler des sogenannten Cölner Dombildes ist, welches mit vollstem Recht zu den höchsten Leistungen der Kunst im Geiste des Mittelalters zu zählen ist. Das Werk besteht aus Mittelbild und Flügeln, auf deren Aussenseite die Verkündigung abgebildet ist. Das Mittelbild hat die Anbetung der für Cöln so bedeutsamen heiligen Drei Könige, welche mit ihrem Gefolge die thronende Jungfrau anbeten. (Vergl. Fig. 55.) Auf den Seitentafeln sind die übrigen Schutzheiligen der Stadt, der heilige Gereon in Goldpanzer und blauem Wappenrock mit seinen mannhaften Kriegsgenossen im Zeitcostume des Malers, so wie St. Ursula mit ihren Beschützern und der Schaar der Jungfrauen dargestellt. (Vergl. Fig. 56 und 57.)

Die Anordnung des grossen Werkes ist von edler Simplicität und stimmt feierlich ruhig. Sofort springt ein kraftvoll-realistisches Element der Körperbildung und zum Theil auch der Gesichtszüge ins Auge, wodurch der gottselige, ruhig andächtige Ausdruck der Figuren nur noch verstärkt wird. Die schwächliche Dürftigkeit der Figuren Meister Wilhelms steht hier weit zurück. Auch Stephan hat in den weiblichen Figuren grosse Zartheit entfaltet; die Bildung der Köpfe, obwohl mit kindlichem Ausdruck, ist echt weiblich; die Männer erscheinen eben so vollkräftig, als edel gebildet und namentlich die Hände sind, ohne pretiös zu werden, sehr zierlich. Indess ist hier der Idealismus entschieden nicht mehr die Hauptsache, wofür besonders der König Melchior mit seinem prachtvollen Kopfe den Beweis liefern kann. Vielmehr tritt die realistische

Fig. 55. Cölner Dombild, Mittelbild.

Digitized by Google

Auffassung berechtigt hervor und deutet an, dass die Chrysalis der entwickelten Gothik in eine neue Gestaltung eintritt. Die Entstehungszeit des Cölner Dombildes wird um 1430—1440 angenommen, eine Annahme, die sich vorzugsweise darauf stützt, dass dasselbe bereits in Oelfarben ausgeführt wurde.

Fig. 56. Flügel des Cölner Dombildes.

Wir wenden uns nach den Niederlanden, um kurz die Leistungen zu mustern, welche der blendenden Entfaltung des zur bewusstvollen Durchbildung gediehenen Geistes der Kunst des Mittelalters in Verbindung mit der realen Erscheinung vorhergingen. Die Niederlande, voran Flandern und Brabant, waren trotz der Beschränktheit des

Territoriums, zu hoher Wichtigkeit gelangt. Die Industrie und der Handel hatte den beiden Herzogthümern nach dem Zeugnisse der Spanier im Norden des europäischen Continents dieselbe Stellung errungen, welche Venedig im Süden inne hatte. Der Fleiss, die Be-

Fig. 57. Flügel des Cölner Dombildes.

triebsamkeit, der feine Geschmack Niederlands war im Auslande sprichwörtlich geworden. Die Niederländer waren sehr reich; ihre Schiffe fuhren auf allen Meeren; die niederländischen Häfen strotzten von Fahrzeugen aller Nationen und die gesegneten Staaten, deren

Producte an den ausländischen Märkten so hoch geschätzt wurden, schwangen sich zugleich zum grossartigen Emporium fremdländischer Waaren auf.

Die Bedeutung der Städte war in den Niederlanden so hoch gestiegen, dass sie diejenige der deutschen freien Reichsstädte in vieler Hinsicht in Schatten stellen konnte. Unsere glanzvollen städtischen Gemeinwesen, Cöln, Augsburg, Nürnberg, Ulm, Frankfurt a. M., Lübeck etc. besassen für ihren Aufschwung allerdings eine breitere, territoriale Basis — ganz Deutschland — als die niederländischen Städte; dafür machte sich aber auch der Druck der Bodenmacht des heil. römischen Reichs auf dieselben in einer Art geltend, welche die niederländischen Stadtbürger nicht kannten. Von fürstlicher Hand wurden die niederländischen Städte gleich theuren Schoosskindern behandelt, die trotz zeitweiliger obstinater Launen stets ihren Willen durchsetzten. Die glänzenden Hofhaltungen der Herzöge und Grafen von Brabant und Flandern, der Machthaber von Deutschburgund und von Geldern, der Nimbus, welcher die Niederlande als Kronland der Habsburger umgab, trug nicht wenig zum socialen und künstlerischen Aufschwunge der gesegneten Provinzen bei.

Unter den Gilden Niederlands war diejenige der Steinmetzen und Maler keine der unwichtigeren. Trotz der handwerksmässig übertragenen Technik war das schaffende Leben in diesen Genossenschaften — Abzweigungen der alten Bauhütten — stets rege geblieben. Die Bedeutung der schon erwähnten Sculptorenschule von Tournay kann in ihrer Wirkung auf die Malerei Niederlands kaum zu hoch angeschlagen werden. Der Styl dieser Bildnerei zeigte schon früh — in den ersten Decennien des XIV. Jahrh. — eine Richtung auf das Erfassen des Realistischen. Diese Richtung erhielt eine wesentliche Stütze durch das Bemalen der Sculpturen. Es muss hervorgehoben werden, dass diese Bemalung der Statuen mit Oelfarben geschah. In dieser Weise arbeitete der Künstler *Wilhelm du Gardin*, vielleicht dem Kunstkreise der Picardie und des Artois angehörend, als er das Grabmal Johanns III., Herzogs von Brabant, zu Tournay, schuf (1341). *Jan van der Leye*, ein Schilderer, oder Maler war in derselben Weise thätig. Jedenfalls kann die Anwendung der Oelfärbung für die Bemalung von Statuen als eine Art Vorstufe für die Benutzung der Oelfarben für die Tafelmalerei betrachtet werden. Für die Holzbildnereien der Altäre scheint ausser dieser Oelfärbung, welche durch Anwendung von Hitze trocken gemacht wurde, viel Gold als Verzierung benutzt worden zu sein, wie die Werke von *Jean Coste* (1355) im Schlosse Val de Rueil abnehmen lassen.

Die wetterbeständige Oelbemalung dehnte sich sodann auf die Banner und Fahnen aus, welche bei den festlichen Aufzügen, den prächtigen „Entrées“ der fürstlichen Personen in die niederländischen Städte eine grosse Rolle spielten. Die niederländische Bannermalerei scheint nicht, wie diejenige Frankreichs und Norditaliens (Asti) mit Gummi und Wachs, sondern mit wirklichen Oelfarben handthiert zu haben.

Fig. 58. Vom Altar Broederlains zu Dijon.

Fig. 59. Aus der Darstellung im Tempel von Melchior Broederlain.

Die älteste Malerzunft Niederlands, die Genossenschaft von St. Lukas zu Brügge, scheint ihren Ursprung auf belgische Miniatoren zurückführen zu können, welche mit Freibriefen von Karl V. von Frankreich versehen, sich 1390 in Paris zu einer Corporation constituirten. Nach anderen Quellen hatten sich die Belgier in Paris von der St. Lukas-Gesellschaft in Brügge, welche Ludwig, Graf von Flandern, beschützte, bloss abgezweigt. Ludwig hatte einen Hof-Miniator, einen Manuscripten-Maler *Jan van Hasselt* — ein Ort der nicht weit von dem, durch die Eycks berühmt gewordenen, Maas-Eyck liegt. Hasselt blühte von 1378 bis 1386 und diente noch Philipp dem Kühnen, für welchen er ein Altarbild malte, bis *Melchior Broederlain,* auch Broedlain oder Broederlam, seine Stelle als Manuscripten-Maler des Herzogs von Burgund und Kammerdiener (Varlet heisst auch Knappe und Junker) einnahm. Die Herzöge von Burgund, zugleich als Grafen von Flandern und Artois, trieben die bereits in den Städten blühende Prachtliebe auf den Gipfel. Es war der Luxus von Paris, welchen Philipp der Kühne nach den Niederlanden verpflanzte. Philipp war ein eifriger Förderer der Kunst; er legte den Grund zu der Carthause zu Dijon (1392) und liess die Altarbilder (Schreinbilder) von *Jean Malouel* und Melchior Broederlain malen. Von dem Erstern, einem Franzosen, ist nichts erhalten, dagegen bilden Broederlains Gemälde einen wichtigen Markstein niederländischer Kunstentwicklung.

Melchior Broederlain ist, wie schon sein Name sagt, ein echter Vlaeming. In der Aufnahme des Realistischen scheint Broederlain weiter zu gehen, als selbst die Eycks, doch das scheint eben nur so: das Reale drängt sich bei Broederlain so stark ins Gefühl, weil er nicht der Tiefe der Empfindung, des Sinns für Harmonie so mächtig war, um seine realistische Schärfe durch Unterordnung unter eine stylgerechte Erscheinung abzudämpfen.

Der Altarschrein zu Dijon, jetzt im dortigen Museum, hatte ein bildnerisches Centralstück, in ein gothisches Tabernaculum eingeschlossen. Die Malereien sind in Temperafarben ausgeführt. An den reichen sculpturalen Schmuck des Altars — allein der Calvarienberg besass zwanzig bemalte Figuren, — schlossen sich die Gemälde Broederlains, die Verkündigung, die Visitation, die Darstellung im Tempel und die Flucht nach Egypten zeigend. In der Verkündigung liegt ein, bis zur Ueberzierlichkeit im Ausdruck getriebenes, realistisches Element. Der Engel, mit dem Spruchbande in beiden Händen, auf welchem seine Mission geschrieben steht, macht ein hofgerechtes Compliment. In den Köpfen liegt eine anmuthige Naivetät, oft entschiedenes Schönheitsgefühl. Die Gewandung ist flüssig behandelt. Das Individuelle erscheint in einzelnen Figuren, wie bei Simon im Tempel, schon völlig ausgeprägt. (Vergl. Fig. 58 und 59.) Das Antlitz Gott Vaters auf der Verkündigung besitzt etwas Portraitartiges: er bläst mit Anstrengung den Hauch auf das Haupt der Jungfrau. Ganz bildnissartig, und in mehrer Hinsicht an Tiziansche

Conversatione erinnernd ist die Heimsuchung. Die Färbung ist sehr licht, bunt; die Scenerie ist noch sehr conventionell gehalten.

Das Bild von der niederländischen Darstellungsweise vor den Eycks wird durch einige wichtige Miniaturen vollendeter. Zuerst ist Marco Polos berühmte Reisebeschreibung zu nennen, welche (wahrscheinlich für Philipp den Kühnen von Burgund geschrieben und von seinen Miniatoren illustrirt, 1384—1405) besonders durch die Ausbildung der Färbung bedeutend erscheint, auch tritt in einigen Bildern die realistische Richtung bemerkbar hervor. Wirklich Individuelles, quellendes Leben haben die niederländischen Miniaturen eines 1407 vollendeten Gebetbuches (in Oxford) aus heiligen Darstellungen und Kalenderbildern mit den Beschäftigungen für die verschiedenen Monate bestehend. Für die reale Auffassung weltlicher Stoffe so wie classischer Mythen giebt das Manuscript der Gedichte der Christine von Pisan einen ansprechenden Beweis. Eine Vulgata, für Karl V. von Frankreich von dem Maler (Pictor) *Jan van Brügge* (1371) ausgeführt, zeichnet sich durch lebendigen Vortrag und naturalistische Motive der Bewegung aus. Einige Tafelgemälde, kurz nach der Mitte des XIV. Jahrh. entstanden, streben zwar nach Ausdruck, bleiben aber hinter der Auffassung Broederlains bemerkbar zurück. Die Tafelgemälde haben noch Goldgrund.

Von Broederlain bis zu den Eycks, der Zeit nach so nahe zusammengehörend, ist es ein ungeheurer Abstand. Es hat in der That etwas Wunderbares, aus der Oede, als welche sich das niederländische Kunstgebiet in seinen Resten aus der Vor-Eyckschen Zeit darstellt, urplötzlich Werke aufsteigen zu sehen, die in sicherer Weise das Wesen des gothischen Styls umfassen und mit lebenswahrem Inhalt dergestalt erfüllen, dass der, nach eigenem, inneren Gesetz die Form bildende Inhalt in dem ideal gefassten gothischen Styl aufgeht. Die grossartige Welt der Idealstimmung der gothischen Malerei, wie sie sich in den Werken der Prager, Nürnberger und in reinster Weise in den Gemälden der Cölnischen Schule zeigt, leuchtet in den wunderbaren Bildern der Eycks noch einmal in schlimmerndem Glanze auf, während zugleich durch dieselben Schöpfungen die Pforten der Neuzeit geöffnet werden, um die wirkliche Erscheinungswelt, Himmel und Meer, Berg, Wald, Thal und Felder bis zu der menschlichen Wohnung mit ihren mannigfachen Geräthschaften, vor allen Dingen aber den Menschen selbst, wie er empfindet und handelt in den Zauberkreis der Malerei zu bannen, damit sich das Sichtbare in voller künstlerischer Freiheit zeige. Ohne die Eycks gäbe es keinen befriedigenden Abschluss der Periode des gothischen Styls in der Malerei; erst durch sie kommt das zur Erscheinung, was die gothischen Maler längst gewollt hatten, aber nicht zu erreichen vermochten.

Man mag immerhin annehmen, dass die Brücke von den niederländischen Vormeistern bis zu den Eycks zerstört worden sei, dass die Bilderstürmerei, welche im XVI. Jahrhundert in den Niederlanden wüthete, die Kette der Gemälde zersprengte, welche in steigender Entwickelung

zu den Eycks hätte hinführen mögen. Ebenfalls kann man den Einfluss der deutschen, besonders der rheinischen Schulen auf die flandrische Kunst, möglichst hoch anschlagen, — und wird doch das Phänomenale der Eyckschen Leistungen nicht vermindern.

Der reine Zusammenklang des stylistischen und zu voller Durchbildung innerhalb der Stylgrenze gelangten realistischen Elements, verbunden mit der grossartigen Meisterschaft im Gebrauche eines neuen Kunstmittels, der Oelmalerei, erscheint in den Eycks, und keiner ihrer Schüler ist im Stande, diese herrliche Erbschaft unverkümmert in die Hand zu nehmen.

Lange hat *Jan van Eyck*, der jüngere Bruder *Huybrechts* oder Huberts, für den Hauptmeister gegolten. Er war es, welchem die Erfindung der Oelmalerei zugeschrieben wurde und Hubert galt für seinen Gehülfen, dessen Begabung bei weitem nicht an diejenige Jans hinanreichte. Sorgsame Forschungen haben es indess als Thatsache festgestellt, das Hubert van Eyck die Oelmalerei zur Geltung brachte und als Colorist weit über Jan steht; dass Hubert in stylvoller Grösse seinen Bruder überragte. Hubert vertritt eine freie mannhafte, auf ideale Durchbildung des Realistischen gerichtete Production, während Jan mehr im Realen, nach den stylistisch nicht überwundenen Besonderheiten desselben, befangen bleibt. Die minutiose Ausführung und eine Neigung für das Zierliche findet man bei Jan, dem höfischen Maler (pointeur et varlet), während Hubert sich nirgend als zum Hofe, oder Gefolge eines Fürsten gehörend, verzeichnet findet.

Hubert (Huybrecht) van' Eyck ward nach gewöhnlicher Annahme 1366 in Maas-Eyck (Eyck an der Maas) geboren. Wenn Joes, oder Justus, van Eyck und Margarethe van den Huutfanghe, welche in den Registern der Malergilde von Gent 1391 sich verzeichnet finden, die Aeltern Huberts sind, so scheint dieser schon als junger Mann seinen Aufenthalt in Gent genommen zu haben. Jan van Eyck war bedeutend jünger, als Hubert; sein Geburtsjahr fällt zwischen 1382 und 1386. Eine Schwester, Margarethe widmete sich ebenfalls der Kunst; auch ein dritter Bruder, Lambert, war Maler — doch lassen sich die Leistungen der Magarethe nicht nachweisen und die, Lambert van Eyck zugeschriebenen, Bilder können für die Fortbildung der Kunst keine Bedeutung in Anspruch nehmen.

Hubert war der Lehrer Jan's. Dieser war nicht allein im Malen, sondern auch in der Geometrie und Chemie bewandert. Bartholomäus Facius berichtet, dass Jan, ohne Zweifel unter Anleitung seines Bruders, nach den Angaben des Plinius — welcher bekanntlich gekochtes Leinöl für die Farbenmischung empfiehlt — die Herstellung von Malfarben betrieben habe. Die Lösung des Geheimnisses der Oelfarbenbereitung für Zwecke der Bildmalerei soll 1410 gefunden worden sein. Hubert stand damals im vollen Mannesalter, während Jan noch sehr jung war. Erst im Jahre 1412 ward Hubert in die Malergilde von Gent — vielleicht der

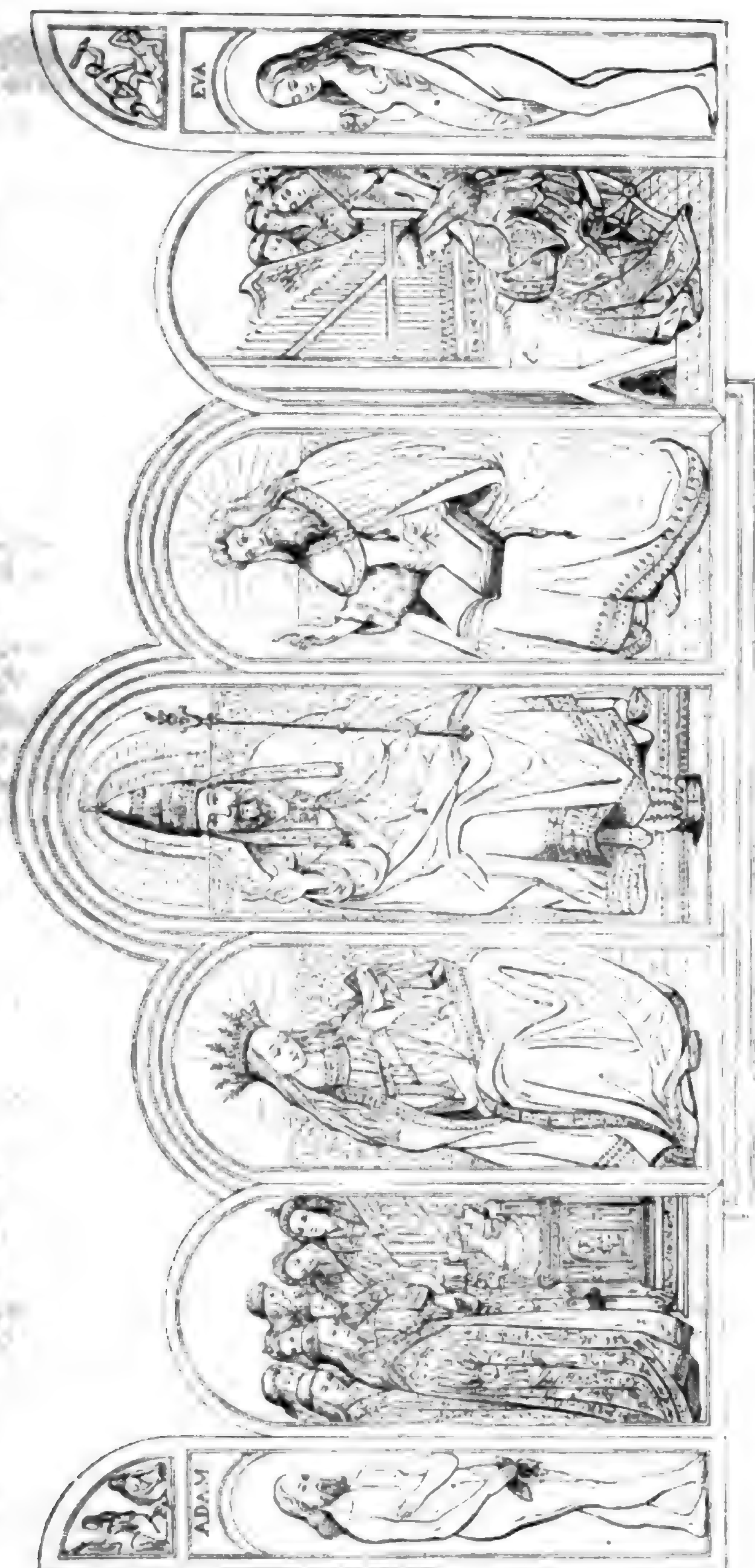


Fig. 60. Das Genter Altarbild. Obere Reihe.

Ehre wegen — aufgenommen. Margarethe ward 1418 inscribirt. Die Kenntniss des Verfahrens bei der Oelfarbenbereitung ward indess bald verbreitet; denn im Jahre 1419 erhielten die Kunstmaler (freien Schilderer) Willem van Appoele und Johannes Märtens vom Rath zu Gent den Auftrag, für das Stadthaus Bilder in „guten Oelfarben" zu malen. Ein Jahr später zeigte Jan van Eyck in der Malerzunft zu Antwerpen einen in Oel gemalten Kopf vor.

Das einzige, zweifellos beglaubigte Werk Huberts van Eyck, dessen Vollendung jedoch dem Jan zufiel, ist das grossartige Altarbild, welches für die Begräbnisscapelle der Familie Vyts in der Kathedrale zu St. Johannis (jetzt St. Bavonis) zu Gent gemalt war. Begonnen ward das Werk etwa 1420—1422. Der ganze Entwurf gehört ohne Zweifel dem Hubert an.

Das Werk zerfällt in eine obere und untere Hälfte. Das untere Mittelbild, welches die Anbetung des Gotteslammes darstellt, ist ebenso breit, wie die darüber befindliche Reihe von drei Hauptbildern. Oben und unten sind links und rechts zwei Flügelbilder — also acht, von denen die oberen äussersten Bilder in zwei Quadranten kleinere Darstellungen besitzen.

Im oberen Mittelbilde thront mit dem Scepter in der Hand, die Rechte segnend erhoben, die dreifache Krone auf dem Haupte eine majestätische Mannsfigur mit dichtem, langem Bart, im reifen Mannesalter. Zu seinen Füssen steht eine Lilienkrone. Zu seiner Rechten erscheint die Jungfrau, auf der stralenden Krone Rosen und Lilien, hochgesteckte Maiblümchen und, über den Rand hervorblickend, Rittersporn tragend. Die Jungfrau liest, tief in Andacht versunken, in einem Buche. Auf der andern Seite sitzt Johannes der Täufer mit gewaltigem Haar und Bart, den Finger andeutend erhoben, — ein Buch, die Schriften der, den Messias ankündigenden, Propheten auf den Knieen. Die Flügel zeigen hier einen Chor singender Engel; gegenüber St. Caecilia an der Orgel, von musicirenden Engeln unterstützt; sodann die nackten Gestalten von Adam und Eva (getrennt) über denen, in den Quadranten, das Opfer Abels und Kains so wie der erste Brudermord dargestellt sind. (Vergl. Fig. 60.)

Das grosse, untere Mittelbild zeigt ein Altar, auf welchem das, mit einem Nimbus gezierte Lamm Gottes steht. Aus der Brust fliesst ein Blutstrom in den heiligen Kelch. Engel, die Marterwerkzeuge, Kreuz, Lanze und Schwamm, sowie die Säule der Geisselung haltend, oder Weihrauchfässer schwingend, und im Gebete versunken, umgeben knieend das Altar. Um das, im Mittelgrunde stehende Lamm sind vier grosse Gruppen derart symmetrisch geordnet, dass der freibleibende grüne, mit Blumen geschmückte Wiesengrund kreuzförmig erscheint. Im Mittelgrunde sind die heiligen Märtyrer auf der einen, die Märtyrinnen auf der andern Seite dargestellt; im Vordergrunde beten links der weltliche, rechts der geistliche Stand an. Inmitten des Vordergrundes steht der Brunnen des Lebens.

Die Flügelbilder zeigen die aus einer Felsschlucht hervorkommenden Anachoreten und Einsiedler; die Pilger, voran den kolossalen St. Christophoros, welcher den stärksten Herrn sucht; die Streiter Christi, eine blendende Kriegergruppe mit Kreuzen auf den Bannern und die Gerechten Richter. Unten war noch eine (zerstörte) Abtheilung, die betenden Seelen im Fegfeuer. Der Gedanke des ganzen Bildes ist das von Christo geltende Wort: „Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden“, — und ferner: „Dass in dem Namen Jesu sich beugen sollen alle Kniee und alle Zungen bekennen sollen, dass Jesus Christus der Herr sei!“

Die thronende majestätische Figur des oberen Mittelbildes ist für Gott Vater, wie für Christus angesehen worden. Die Umschrift lässt diese Frage unentschieden; denn die sämmtlichen Bezeichnungen der Figur gelten für den Sohn, wie für den Vater gleichmässig. Der Sohn ist allmächtiger Gott (Deus potentissimus); denn Johannes der Evangelist sagt: Gott war das Wort, der Sohn; alle Dinge sind durch den Sohn (das Wort) geschaffen und ohne ihn ist nichts Geschaffenes vorhanden. Die unerschöpfliche Gnade (omnium optimus propter dulcissimam bonitatem) ist ein Grundzug des Wesens des Weltheilandes; ebenso ist er der freigebigste Vergelter (remunerator liberalissimus). Der Künstler, welcher in dieser Hauptfigur, trotz der strengen Stylistik, ein ureigenes Erzeugniss bildete, ist von der erhabenen Idee ausgegangen, Christum als Gott, verschmolzen mit dem Begriffe des Gott Vaters darzustellen („Wer mich sieht, der sieht den Vater“). Das irdische Leiden liegt zu seinen Füssen; die Krone der Unschuld und Reinheit, welche das Lamm auf Erden errang, berührt den Kleidessaum des Weltschöpfers. In seiner Majestät trägt er die Himmelskrone.

Grossartiger ist die Gestalt Christi vor den Eycks nie aufgefasst worden; ein holdseligeres Bild von Reinheit und Unschuld als die Jungfrau, formenschön und empfindungsreich, hat selbst ein Fiesole nicht geschaffen, und bedeutsamer ward auch der Täufer nicht gebildet, als in diesem Werke. Die drei Figuren, auf Goldgrund erscheinend, sind in prachtvoll glühender und tief gesättigter Weise gemalt. Sie gehören Hubert van Eyck an. Der Engelchor besitzt weniger idealen Styl, sondern mehr geradezu Naturalistisches — man kann ganz wohl die Stimmen des doppelt besetzten Quartetts unterscheiden. Hier, wie in dem St. Cäcilienbilde ist zwar überreicher Schmuck, aber dies Alles, besonders der Wurf der Draperie, fällt mehr ins Kleinliche, Niedliche. Diese beiden Bilder, auch durch ihren mehr magern Farbenauftrag kennbar, deuten auf die Eigenschaften, welche Jan in den, von ihm später unzweifelhaft allein gemalten Bildern entfaltete. Adam und Eva sind Actfiguren, Adam mit bedeutsamen Zügen, Eva viel unbedeutender.

Dass die Anordnung der unteren Bildhälfte von Hubert ausgegangen ist, ward schon erwähnt. Das Mittelbild besitzt in der knieenden Gruppe der Gelehrten und Weisen (vergl. Fig. 61) eine Macht des Innerlichen, eine stylistische Harmonie, welche des Hubert van Eycks völlig würdig ist. Die Aus-

führung, besonders des in wahrer Frühlingsstimmung erscheinenden landschaftlichen Theils ist jedoch für Jan van Eyck bezeichnend. Die Streiter Christi und die gerechten Richter, mehr unklar geordnet, als die gegenüberstehenden Gruppen, sind von Jan, welcher in zweien der Richter seinen Bruder und sich selbst — der alten Annahme nach — portraitirte.

Fig. 61. Gruppe aus der Anbetung des Lammes. (Genter Altarbild.)

Gross gedacht ist der Zug der Einsiedler; originell sind die Pilger mit ihrem riesenhaften Führer. Die Eremiten zeigen jedoch ein so höchst scharfgefasstes Charakteristisches in den Gesichtszügen und dem Ausdruck, dass Jans Hand zu erkennen sein soll. Die Pilger, oft ins Caricaturenhafte ausschreitend, werden irgend einem andern Schüler Huberts zugeschrieben. Meisterhaft ist in diesen unteren Flügelbildern die Landschaft

behandelt. Hier ist Naturwahrheit und angemessene Stimmung in jedem Pinselstriche.

Die bei geschlossenen Schreinthüren sichtbaren äusseren Gemälde: die Verkündigung (vielleicht noch von Hubert entworfen), Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, sammt den Portraits der Stifter, des Jodocus Vyts van Pamelen und seiner Gattin Lisbetha, geborne Borluut, so wie zwei Frauenbilder oben, die erythräische und cumäische Sibylle, und die Brustbilder der Propheten Zacharias und Micha verrathen die Hand Jans van Eyck und vielleicht eines andern Mitarbeiters (Meere?). In der Verkündigung sind die Gewandungen von knittrigem Bruch, wie Jan solchen später als stehende Manier gebrauchte. Auf Statuen deuten die beiden Johannisfiguren, von denen der, einen Becher mit Schlangen tragende, Evangelist wahrhaft gross gerathen ist. Die beiden Portraits sind Meisterwerke, besonders das der Frau Lisbetha Vyts.

Dies Werk, eine grosse Kunstperiode zum Abschlusse bringend, und der spätern Kunst des Nordens lange als unerreichbares Vorbild dienend, ist zerstückelt. Das Museum in Berlin besitzt: die Gerechten Richter, die Streiter Christi, (4 Fuss 8″ hoch) die singenden Engel, so wie die St. Cäcilia (5′ 1″ hoch), die Einsiedler und Pilger und, als Rückseiten, die beiden Johannes, Jodocus Vyt und seine Frau, und die Verkündigung sammt den Prophetenbüsten. Die Mittelbilder, von den Franzosen nach Paris geführt, wurden nach dem zweiten Pariser Frieden zurückgegeben und befinden sich in Gent. Die Bilder von Adam und Eva, obgleich nichts Anstössiges darbietend, waren unter Verschluss gelegt. (Jetzt im Brüsseler Museum.)

Die Technik Huberts van Eyck verdient hier kurz angegeben zu werden. Er überzog die Leinwand oder das Holz mit einem Kreidegrunde, stark genug geleimt, um dem Eindringen des Oels zu widerstehen. Dann untermalte er leicht mit bräunlicher Lasurfarbe und setzte die Localtöne auf. Die Schatten sind oft pastös, oft von durchsichtiger Tinte, so dass die Untermalung noch fühlbar wird. Die deckende Färbung wie die Lasur wusste Hubert van Eyck bereits mit grosser Meisterschaft am entsprechenden Orte anzuwenden. Jan, ebenfalls ein sehr guter Colorist, und in miniaturmässiger Ausführung Hubert überlegen, besass dennoch weder die Kraft und Durchsichtigkeit der Hubertschen Färbung, noch auch die edle Breite derselben.

Ausser dem Genter Altarwerke wird Hubert ein im Madrider Museum der S. Trinidad befindliches, in mancher Beziehung an jenes Hauptbild erinnerndes Gemälde zugeschrieben. Dies Bild könnte Hubert allein vollendet haben (1415—1420). In der Mitte thront Christus, nach anderer Meinung Gott Vater; neben ihm erscheint die lesende Maria und der schreibende Johannes Evangelista. Zu Füssen ist das Lamm, von welchem der Strom des lebendigen Wassers, mit schwimmenden Hostien bestreut, ausgeht. Unten im Vordergrunde ist der Lebensbrunnen, dem sich auf der einen Seite die Stützen der christlichen Kirche, auf der

anderen die Vertreter des alten Testaments, der Hohepriester mit verbundenen Augen und eine Gruppe feindlich bewegter Juden nahen. Auch hier sind singende und musicirende Engel angebracht. Die ideale Grösse der Mittelfiguren, die charakteristische Auffassung der Juden wird gerühmt; dagegen soll die Färbung dürftiger, als diejenige des Genter Bildes sein, und durch ihre Detailausführung viel mehr auf Jan als Hubert van Eyck hinweisen. Auf den, dem Colantonio del Fiore zugeschriebenen St. Hieronymus ward schon, als auf ein Van Eycksches Werk hingewiesen. Das Bild leidet entschieden an trockner, prosaischer Auffassung, deren Hubert weniger als Jan fähig gewesen zu sein scheint; so viel sich aus dem Stiche schliessen lässt, erscheint das Gesicht des Heiligen gutmüthig trivial; der Löwe erinnert sehr an ein Wappenthier und die Perspective — besonders an dem Tische im Vordergrunde — ist sehr fehlerhaft. Hubert van Eyck starb 1426. Erst im Jahre 1432 wurde das Genter Bild vollendet.

Von Jan van Eyck ist eine Reihe von Gemälden nachgewiesen, welche den Genius dieses Künstlers deutlich charakterisiren. Jan kann als der erste Maler bezeichnet werden, welcher es liebte, seine Bilder mit seinem Namen nicht nur, sondern auch mit dem Jahre und oft mit dem Tage der Vollendung derselben zu versehen. Jans frühestes Bild ist mit 30. October 1421 bezeichnet und stellt die Ordination des Thomas a Becket, Erzbischofs von Canterbury dar. In die ceremoniöse Scene ist viel Leben hineingetragen, was besonders von den drei Bischöfen gilt, die dem neuen Würdenträger die Mitra aufsetzen. Die Köpfe sind charakterisirt, so derjenige König Heinrichs II. Die Färbung erinnert an den braunen Gesammtton Huberts van Eyck. Dass Jan berufen wurde, für den Herzog von Bedford, Regenten von Frankreich diese Scene zu malen, scheint erklärlich, wenn Jans Stellung als Maler und „Varlet“ Philipps des Guten, Herzogs von Burgund, eines Verwandten des Regenten, in Betracht gezogen wird.

Jan van Eyck, der schon Johann von Bayern, damals Bischof von Lüttich und später (nach 1418) Herzog von Luxemburg seine Dienste widmete, war gewiss schon vor seiner Ernennung zum Hofmaler und Varlet de chambre Philipps (19. Mai 1425) bei diesem Prinzen ein angesehener Mann. Es ist culturgeschichtlich bemerkenswerth, dass der Maler Jan van Eyck von seinem Herzoge als diplomatische Vertrauensperson zu verschiedenen Missionen verwandt wurde, deren Zweck indess geheim blieb. So ging er im Oktober 1426 kurz nach Huberts Tode auf eine Reise, die seine Arbeit an dem Genter Altarbilde unterbrach, und begab sich 1428 in herzoglichem Auftrage im Gefolge der beiden Gesandten, welche für Philipp um die Hand Isabellas von Portugal werben sollten, nach Lissabon. Hier malte Jan die Prinzessin, deren Bild nach Brügge gesandt wurde. Der Maler ward bei seiner Rückkehr, bei und nach der Hochzeit des Fürsten in Brügge hochgeehrt und reich belohnt. Diese vertraulichen Sendungen wiederholten sich.

Jan hatte auf herzogliche Kosten sein Haus in Brügge, wo der Fürst oft freundschaftlich vorsprach. Der Meister starb zu Brügge 1440 und seine Leiche ward von ihrem vorläufigen Ruheplatze auf dem Kirchhofe St. Donatiani am 21. März 1441 entfernt und in der Kirche selbst beigesetzt.

Jan van Eyck war weltberühmt geworden und seine Bilder wurden im Auslande eifrig gesucht. In den verschiedenen Sammlungen bringt man noch gegenwärtig eine bedeutende Zahl von Gemälden zusammen, welche Jan van Eyck zugeschrieben werden. Die meisten dieser Bilder gehören indess nicht der Hand des Künstlers selbst, sondern seiner Schule an. Die in neuerer Zeit mit grösster Schärfe auftretende Forschung hat ein Bild nach dem andern als unecht oder zweifelhaft ausgeschieden und verhältnissmässig sehr wenige Stücke als Eyck'sches Eigenthum übrig gelassen.

Die den Van Eycks, und besonders dem Hubert zugeschriebene St. Katharina, auf ihr Schwert sich stützend, in einer anmuthigen Landschaft erscheinend (Belvedere-Galerie zu Wien), sowie das Triptychon, die Anbetung der heil. drei Könige in der Lichtenstein-Gallerie zu Wien, viele Bilder in England etc. sind von der Zahl Eyck'scher Gemälden gestrichen worden.

Was die Darstellungsweise betrifft, so lässt sich, der Zeit der Entstehung der beglaubigten Bilder nach, so viel sagen, dass die Gemälde Jans, je später dieselben datirt, desto weiter von dem Styl Huberts abweichen. Die Kraft und Breite der Färbung, der grosse Entwurf weicht dem immer stärker betonten Detail, dem Zierlichen und Miniaturartigen des Vortrags. Ein eingeborenes Schönheitsgefühl, ein schöpferischer Formensinn lässt sich dem Jan van Eyck nicht zuschreiben. Er hatte stets den Anhalt der Aussenwelt nöthig und konnte, bei schönen Vorbildern in der That reizende Köpfe malen, — verfiel aber ins Unschöne, oft Hässliche, wenn er sich seiner Phantasie überliess.

In der harmonischen, kraftvollen ältern Manier ist die Madonna im Louvre gemalt. Ein Engel krönt die Thronende und Rollin, der Kanzler Philipp des Guten, betet sie an. Die Madonna hat ein zierliches, aber ausdrucksvolles Gesicht; das Kind und der Engel zeigen anmuthige Formen; ein Aufschwung der Empfindung ist indess bei diesen Figuren so wenig wie bei dem Kanzler zu entdecken, der sich nur durch die merkwürdige Kraft der charakteristischen Erscheinung auszeichnet. In der Formengebung des Oberkörpers an die Jungfrau auf dem Bilde der Verkündigung des Genter Altarwerkes mahnend, erscheint die heil. Barbara, die Schutzpatronnin der Baugewerke (1437). Die Heilige, eine höchst liebliche Figur, sitzt im Freien auf einer Rasenbank und blättert in einem Buche, während sie mit der linken Hand einen Palmzweig hält. Die Gewandung zeigt in breiten Falten und Brüchen das Princip Johanns van Eyk, die Draperie zu behandeln. Im Mittelgrunde befindet sich ein gothischer Thurm, mit der Bauhütte daneben und rings

um das Gebäude ist ein reges Leben von arbeitenden Bauleuten. Das Bild ist im Louvre. (Vergl. Fig. 62.)

Die thronende Maria zu Brügge (1436) ist wegen ihrer Hässlichkeit bekannt genug. Bewundernswerth ist das Bildniss des Kanonicus Jörg

Fig. 62. St. Barbara, als Mutter der Baugewerke, von J. van Eyck *).

La Pala, welcher als Donator erscheint. Ein Cabinetsstück ist die Dresdener Madonna Eycks, in reicher Architektur erscheinend, mit der heil. Anna neben sich, die dem Jesuskinde aus einem Körbchen eine Birne reicht, während auf dem andern Flügel des Bildes zwei männliche Figuren, der Stifter mit seinem Patron, herantreten. Durchaus miniaturmässig

*) Der obere Theil des Bildes ist auf unserer Abbildung fortgelassen.

ist die Eyck'sche Madonna der Sammlung des Marquis von Exeter (Burleighhouse) gehalten: die heilige Barbara führt den Stifter, einen Ordensgeistlichen, zur Adoration. Durch einen geschlossenen Lichteffect und eine an das Genrehafte streifende Anordnung macht sich die Madonna auf Ince Blundell Hall (bei Liverpool) bemerklich. Das Jesuskind wendet, heiter spielend, die Blätter in dem Buche der Mutter um; in das Gemach fällt ein gedämpftes Licht, welches die höchst zart behandelten Farbentöne um so duftiger erscheinen lässt; eine Krystallvase, zum Theil mit Wasser gefüllt, sticht glänzend gegen das im Gemache herrschende Halbdunkel ab. Das längliche Gesicht der Madonna ist hübsch, der Ausdruck der Augen gefällig; die überreiche Gewandung ist mit eckigem, brüchigem Faltenwerk überladen. Die Unterschrift zeigt den Namen Jans, die Zahl 1432 und sein Motto: „Als ich chan" (so gut ich's kann). Die heilige Ursula (1437) im Museum von Antwerpen, ist Grau in Grau gemalt und mit dem Pinsel in Federmanier ausgeführt. Von Bildnissen mögen noch diejenigen des Jan de Leeuw, sehr scharf gehalten, (Belvedere) der Frau des Künstlers (1439, in Brügge) und das Selbstportrait Jans van Eyck, welcher seiner Frau die Hand reicht (1434), genannt werden. Namentlich dies letzte Bild, aus der Sammlung der Statthalterin Maria von Niederland, Schwester Kaiser Karls V. stammend, soll die feine Charakteristik, deren Jan mächtig war, mit zartester Ausführung, so wie mit harmonischer Haltung der sehr kräftigen Färbung vereinigen. Von den landschaftlichen Leistungen giebt die Madonna im Louvre eine bewundernswerthe Probe. Die Details sind allerdings überreich gerathen und mit mikroskopischer Genauigkeit ausgeführt. Dennoch fehlt dem Ganzen, mit den Hauptrequisiten, einem Strome, einer Stadt und schneebedeckten Gebirgen, die einheitliche Haltung nicht. Von einem für Herzog Philipp ausgeführten eigentlichen Landschaftsbilde kann man aus der Beschreibung keine deutliche Vorstellung gewinnen; dasselbe soll indess auf perspectivische Illusion angelegt gewesen sein. Nahe lag es der realistischen Auffassung Jan van Eycks, dass er in das Genre gerieth, und so soll er das Treiben in einer Barbierstube und die Jagd auf eine Fischotter zum Stoffe von Gemälden gemacht haben.

Wir finden somit in Jan van Eyck die Richtung seiner Nachfolger, nach verschiedenen Kunstzweigen sich wendend, vorgezeichnet. Wie sich Jan oft ins Kleinliche vertiefte und als Cabinetsmaler glänzte, wie er auch die Breite der Färbung verstreute und den grossen Styl der Gewandung durch seine arbiträre Zerknitterung des Faltenwerks zersetzte, oder der schlechthin gefassten Natur in seinen Portraitfiguren eine übermässige Geltung einräumte — dennoch lebt und webt in seinen Bildern immer noch ein Hauch des Idealen, welcher an das Genter Bild und an den grossartigen Geist Huberts mahnt; ein Geschmack, der sich nirgend völlig verleugnet und eine Durchbildung der naturalistischen und realen Elemente zum idealeren Styl noch immer als nahe zur Hand liegend erscheinen lässt. Um Jan gegen Hubert indess nicht in ungerechtfertigter Weise im Nach-

theil erscheinen zu lassen, muss angemerkt werden, dass das Gebiet, welches Jan beschritt, eine Wucht von Erscheinungsformen in sich schloss, die vielleicht auch Hubert nicht stylistisch bewältigt haben würde. Es genügt, auf die Miniaturen hinzuweisen, an deren Illustration Jan, wahrscheinlich auch Schwester *Margarethe*, thätig waren, um zu erweisen, dass Jan van Eyck in umfassender Weise das Gebiet der Malerei zu bemeistern sich bestrebte. Das Urmuster der Auffassung bleibt indess das Genter Bild in seinem merkwürdigen stylischen Dualismus.

Die Schüler und Nachfolger der van Eycks erscheinen immer mehr der eigenen Subjectivität anheimgegeben — ein Grundzug der eintretenden Umbildungsphase nordischer Kunst. Sie verfolgen den Weg, welchen Jan van Eyck angab und trotz aller Genauigkeit des Vortrags, trotz der lebhaften und tiefen Empfindung in ihren treffend charakteristischen Köpfen, geht ihnen über dem Einzelnen jener zur Schönheit strebende Zusammenschluss verloren, welcher dem Naturleben erst seine Bedeutung und Weihe verleiht.

Der Styl des Mittelalters, die Gothik, war mit Hubert van Eyck, nach stralendem Aufleuchten, dahin, und die Masse der hereindringenden natürlichen Erscheinungen musste allmählig durcharbeitet werden, um zum harmonischen Ausdrucke der künstlerischen Idee dienen zu können.

VIERTES CAPITEL.

Die niederländische Schule von der Mitte des XV. Jahrh. bis zur Reformation.

Die Malerzünfte von Gent und Brügge. — Pieter Christophzon. — Aarts van der Meere. — Hugo van der Goes. — Joest van Gent. — Roger van der Weyden, der Aeltere. — Goswyn und Roger v. d. Weyden, der Jüngere. — Antonello da Messina. — Réné von Anjou. — Hans Memling. — Dirck Stuerbout. — Albert van Oudewaeter. — Geraart Horebout. — Jan Mostaert. — Joachim Patenir u. Herri de Bless u. die Ausbildung der Landschaft.

Als Hubert und Jan van Eyck wirkten, bestanden in Gent und Brügge organisirte Malerzünfte mit Meistern, Gesellen und Jüngern. Wie andere Kunstmaler, oder freie Schilderer, gehörten die Eycks diesen Gilden an, welche die „heimlichen Dinge“, die technischen Geheimnisse, pflegten und bewahrten. Erfindungen und Verbesserungen der Technik kamen diesen Corporationen zu Gute, und nirgend findet sich eine Andeutung, dass die Eycks, den Malergilden gegenüber, ein Geheimniss aus der Technik

der Oelmalerei gemacht hätten; vielmehr ward schon erwähnt, dass Jan van Eyck durch Vorzeigung eines Oelgemäldes der Malergilde zu Antwerpen die Vorzüge des neuen Verfahrens veranschaulichte. Die Oelfarbenmalerei verbreitete sich deshalb mit grosser Schnelligkeit in den Niederlanden, und es ist lediglich in italienischer Denkart zu suchen, wenn behauptet wurde, dass Antonello von Messina von den Eycks ein „Geheimniss“ erkundet habe. Für die niederländischen Kunstgenossen existirte dies Geheimniss nicht. Wir sehen daher ältere und jüngere Zeitgenossen der Van Eycks die Temperamalerei zur Seite werfen, um sich der neuen, so unendlich dankbareren Technik zuzuwenden.

Von den älteren Künstlern errang zuerst *Pieter Christophzon*, ein Maler in Brügge, in der Oelmalerei namhafte Erfolge (geb. 1393; malte bis 1471). Dieser Maler auch Petrus Christus genannt, nach Vasari Christa, (weil er als Monogramm die Buchstaben X. P. R. gebrauchte, welche beiden ersten allerdings den Anfang des Namens Christi im Griechischen enthalten, lateinisch aber das Wort Xristo-Pho-Ros bezeichnen) malte bereits 1417 die im Städel'schen Institut in Frankfurt befindliche Madonna in Oelfarben. Sie erscheint zwischen St. Hieronymus und St. Franz und ist in grossartigem Styl gehalten. Höchst naturwahr, in künstlerischer Veredlung, ist das Bildniss einer jungen Lady Talbot, reizend durch seine Einfachheit und durch die Farbenstimmung (Berlin). Ebenfalls im Berliner Museum ist die Verkündigung Mariä, namentlich in der Engelsfigur, ganz derselben Scene auf dem Genter Altarbilde der Eycks analog gehalten. Die Jungfrau ist lesend dargestellt; sie merkt auf, wie Jemand, der angenehm unterbrochen wird. Die Umgebung ist häuslich gehalten, mit dem Bett im Zimmer. Die Aussicht geht auf eine Landschaft. Der Maler hat sich unterzeichnet als Petrus Xpi (Christophori, nämlich filius). Die Tafel des Weltgerichts, in demselben Museum, zeigt die Styllosigkeit, welcher Christophzon in späteren Jahren (1452) anheimfiel. Christus auf einer krystallenen Weltkugel sitzend, zeigt seine Wundenmale; zu seinen Seiten sind posaunende Engel; unter ihm die betende Mutter Gottes, ganz vom flämischen Typus abweichend; dann folgen Heilige, die Apostel, der geistliche und weltliche Stand — nach dem Agnus Dei der van Eycks — unten aber ist St. Michael, welcher den Satan tödtet, dessen Verkürzung kühn zu nennen ist. Scenen, wie die Teufel die Auferstehenden wegfangen und unten die Seelen der Verdammten quälen, vollenden das Bild, bei welchem das Hässliche vorherrschend ist, ohne durch ideale Partien gemildert zu werden. Ganz im Geiste des Genre ist ein grosses Gemälde Christophzons gehalten, auf welchem St. Eligius als Goldschmied einem Brautpaar einen Ring verkauft. Das Bild (1449) ist von sehr gemeinplätzlicher Charakteristik und zeigt schon das Sinken des Künstlers an. (Samml. Oppenheim in Cöln).

Ein anderer Altschüler Huberts van Eyck ist *Aarts* oder *Gerhard van der Meere*, auch *Meire* genannt. Er ward für einen Mitarbeiter an dem Genter Altarwerke gehalten, bis neuere Untersuchungen — die überhaupt

einen gründlichen Umschwung in der Geschichte der altflandrischen Schule bewirkten — Meere's Befähigung für diesen Zweck sehr zweifelhaft machten. Es scheint, als wenn Meere schon zu einer Zeit thätig war, wo noch die Tempera-Malerei das Monopol besass. Hiernach würde der Meister etwa um 1390—1395 geboren sein. Ohne diesen Künstler zu tief zu setzen, darf man aus den, ihm traditionell zugeschriebenen Bildern abnehmen, dass er die den Eycks eigene Färbung nicht in der Gewalt hatte und in der Zeichnung steif und hölzern war. Die Köpfe kommen nicht über einen sehr passiven Ausdruck der Milde und Resignation hinaus. Das Colorit ist blass, ohne Tiefe. In Gent, in der Bavons-Kirche, ist von Meere eine Kreuzigung, ein, Wasser aus dem Felsen schlagender, Moses sammt der ehernen Schlange. St. Salvator zu Brügge hat eine dem Gerhard van der Meere zugeschriebene dreigetheilte Altartafel, welche die Kreuztragung, die Abnahme vom Kreuz und den betrauerten Leichnam Christi darstellt — ein schwaches Werk, gleich den Berliner Bildern, der Heimsuchung (Verkündigung) Mariä und der Anbetung der Weisen.

Ungleich begabter als van der Meere war *Hugo van der Goes*, welcher in Brügge als Jan van Eycks Schüler die Kunst erlernt haben wird. Er war von Geburt ein Genter und blühte bis etwa 1480. Die Liebe zu einer jungen Edeldame trieb den Künstler früh ins Rooden-Kloster bei Brüssel, dem Orden der Augustiner angehörend. Es mögen seine geistlichen Oberen gewesen sein, welche den kunstfertigen Mönch nach Paris empfahlen, wo er für die Capelle des Parlamentshauses eine Kreuzigung malte. Der Hintergrund zeigt eine Ansicht des Louvre so dass wohl Goes selbst in Paris gewesen sein wird. Im Vordergrunde des sorgfältig ausgeführten Bildes erscheinen Karl der Grosse und Ludwig der Heilige von Frankreich. Das Gemälde, aus inneren Gründen für die Urheberschaft van der Goes' sprechend, befindet sich im Palais de Justice in Paris. Von Paris aus scheinen die Verbindungen des Künstlers mit Italien angeknüpft zu sein, denen wir seine Hauptbilder verdanken. Wenn Vasari einen Meister von Antwerpen nennt, d' Anversa, so ist ein Matthias van der Goes unter dieser Bezeichnung zu verstehen (der Name Goes war ein sehr gewöhnlicher in den Niederlanden). Das Hauptwerk Hugos van der Goes ward auf Veranlassung des Patrons von Santa Maria Nuova in Florenz, Tommaso Portinari, gemalt. Es ist eine Anbetung des Christkindes durch die Hirten und Engel und die Darstellung des Stifters mit seiner Familie und deren Schutzheiligen. Es liegt etwas Wehmütiges in den Gesichtern der Madonna und der Engel; die Flügelbilder aber sind mit realistischer Kraft ausgestattet. Das Portrait erscheint hier mit voller künstlerischer Berechtigung und die Wirkung auf die florentiner Maler muss keine gewöhnliche gewesen sein. Wenn auch ein durchbildeter Colorist, so kann Goes doch in der Formengebung als weit hinter den Eycks zurückbleibend bezeichnet werden. Eine Madonna von süss-innigem Ausdruck, von St. Katharina und einer anderen Heiligen begleitet, in den Uffizien von Florenz, wird auch dem Memling beigelegt.

Eine eigenthümliche Erscheinung ist *Joest* (*Justus* oder *Jodocus*) *van Gent*, welcher in die Reihe der Maler von Urbino trat und (1468—1474) in der dortigen Kirche von Santa Agata für die Brüderschaft des „Corpus Christi“ die Einsetzung des heiligen Abendmahls ausführte. Auf dem Bilde erscheinen Federigo di Montefeltro, der Herzog, und Caterino Zeno, der Gesandte Venedigs, welcher in Urbino Truppen für die Unterstützung Assam Khassans, des Perserschahs, gegen den türkischen Grossherrn werben wollte. In der Färbung erinnert Justus van Gent an Hubert van Eyck. Er zeichnet nicht frei, hat Uebermassen von Draperie, malt aber voll Energie seine Portraitfiguren. Es ist nicht nachzuweisen, dass der Anblick der „fremden Manier“ des Niederländers einen Einfluss auf die urbinenser Maler ausgeübt habe, wenn man doch nicht den eckigen Faltenbruch in den Werken Giovanni Santis, der die Niederländer in seinen Versen verherrlichte, auf Rechnung des flandrischen Vorbildes schreiben will.

Beweglicher, umfassender und originaler als diese Eycks-Schüler stellt sich *Roger van der Weyden*, der Aeltere dieses Namens, dar, der früher als Roger van Brügge bezeichnet und oft von Roger van der Weyden getrennt wurde (st. 1464). Dieser Künstler, in den ersten Jahren des XV. Jahrhunderts geboren, scheint noch von Hubert van Eyck unterwiesen worden zu sein, wie er denn auch den idealen Schwung Huberts entfalten kann, und malte als Schüler und Gehülfe Jans van Eyck zu Brügge. Sein Geburtsort war Brüssel. Roger van der Weyden zeigte früh schon eine grosse Productivität und war bereits im Jahre 1430 ein berühmter Maler. Sechs Jahre später ward er Stadt- und Raths-Maler von Brüssel. Sein Hauptwerk aus dieser Frühzeit war ein Historienbild: ein Richter Herkenbald, welcher zu Brüssel im XI. Jahrhundert lebte, tödtet seinen Neffen, welcher ein Mädchen entehrte, und empfängt, als ihm beim Sterben das Sacrament verweigert wird, durch ein Wunder in einer Hostie die Absolution. Die Flügelbilder dieses (1695) untergegangenen Gemäldes stellten die Gerechtigkeit des Trajan dar. Diese Bilder auch von Dürer besichtigt, gehörten zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt. Eine Nachbildung dieser Malereien in Teppichweberei hat sich in Bern erhalten*). Ausser den erwähnten Darstellungen enthält diese Bilderreihe noch eine Doppelscene, auf welcher der Pabst Gregor erscheint, einerseits wie er vor dem Bilde des Apostels Petrus kniet, andererseits wie er sich den Schädel des Kaisers Trajan bringen lässt. (Vergl. Fig. 63.)

Van der Weyden besuchte 1449 Italien, sah Rom und Florenz und hinterliess geschätzte Bilder. Der Schönheitssinn Rogers erscheint auf einer niedrigen Stufe; er besitzt keine Empfindung für die Gesammtwirkung der Form, sondern verliert sich in fleissigster Ausführung des Detail. Am besten erscheint er in den gothisch stylisirten Partien seiner Gemälde. Die Gewandung, obwohl schon merklich ins Kleinliche gehend und an den unteren Theilen derselben plump abbrechend oder in hölzernen Massen

*) Soll sich unter den von den Schweizern bei ihrem Siege über Karl den Kühnen von Burgund erbeuteten Trophäen befunden haben.

sich zeigend, hat noch immer den traditionellen Wurf nicht ganz verloren. Die feierliche Ruhe ist aus den Köpfen und Figuren gewichen, welche jede etwas Apartes auszudrücken haben, — aber die symmetrische Anordnung bringt ein äusserlich Gleichmässiges in die Gruppen. Wo Roger frei componirt, ist er ungeschickt, sonderbar, jedenfalls unschön. Des Nackten

Fig. 63. Pabst Gregor lässt sich den Schädel Trajans bringen. Nach Roger v. d. Weyden d. Aelt.

ist er nicht mächtig; die Figuren, wie ein St. Sebastian, sind erbarmenswerth mager und unentwickelt. In der Stimmung gelingt Roger das Peinliche, Gepresste, während er heftigere Affecte in den Mienen nicht ausdrücken kann, sondern zu, oft sehr übertriebenen, Geberden seine Zuflucht nehmen muss. Fast immer hat dieser Maler etwas Eigenartiges, sei es in der Figurenbildung oder in den Köpfen, in der Gewandung oder

der Scenerie. Mit Eyck'schen Bildern verglichen sehen Rogers Werke ganz merkwürdig altförmig aus.

Wir begnügen uns einige Hauptwerke Rogers ausser seinem Historienbilde vom gerechten Richter anzuführen. Im Berliner Museum befindet sich ein Triptychon von Rogers Hand, das Papst Martin V. dem Könige Johann II. verehrte, der seinerseits die Carthause von Miraflores bei Burgos mit dem Werke beschenkte. Auf dem Flügel zur Linken befindet sich Maria, welche das Christkind weckt, während St. Joseph schläft. Oben ist ein Engel von blauer Farbe. Ein Rahmen im gothischen Styl, in dessen Hohlkehle Petrus und Marcus als Statuen aufgestellt sind, umschliesst das Bild. In der Archivolte sind sechs Freuden Mariä dargestellt. Das Mittelbild hat die Schmerzensmutter, welche den Leichnam Christi auf den Knieen hält, den Johannes und Joseph von Arimathia beweinen. In der Einfassung ist Johannes und Matthäus, in der Archivolte sind sechs Schmerzen der Maria dargestellt. Auf dem rechten Flügel erscheint der Auferstandene seiner Mutter. In der Einfassung stehen Lukas und Petrus; in der Archivolte sind abermals sechs Scenen aus der Geschichte der Maria dargestellt. Hier tritt wieder ein blauer Engel auf, während das Mittelbild einen violetten Himmelsboten besitzt. Das Ganze erscheint vor allen Dingen sehr umständlich zusammencomponirt und ist dennoch sehr monoton. Die Zeichnung ist hart und eckig; die Figuren sind durchgehends hässlich. Der todte Christus, wie eine Studie nach der Leiche eines an der Abzehrung Gestorbenen anzuschauen, hat sogar etwas Abstossendes. Ganz ähnlich ist ein zweites, auch im Berliner Museum befindliches Triptychon, das Leben und den Tod Johannes des Täufers verherrlichend, angeordnet. Die Malweise ist dieselbe; im Ganzen ist dies Triptychon ansprechender als das andere, obwohl die Darreichung des Hauptes des Johannes an die Salome sehr crass behandelt ist.

Das Beste, was Roger in stylistischer Weise leisten konnte, gab derselbe in seinem grossen Altarwerke im Hospital zu Beaume (Burgund). In dem hohen Mittelbilde erscheint Christus auf einem Regenbogen, die Erdkugel zu seinen Füssen, mit der Linken die Verdammten fortweisend, mit der Rechten die Auserwählten segnend. Unter ihm, auf der Erde steht St. Michael, die winzigen Seelen wägend. Neben demselben posaunen vier Engel und die Todten erheben sich mit halbem Körper aus der Erde. In zwei kleinen Oberflügeln sind Engel mit Christi Marterwerkzeugen. Unten sind auf jeder Seite drei Flügel. Vier derselben sind durch Wolken, auf welchem die Heiligen thronen — links Maria, rechts Johannes der Täufer — in eine obere und untere Abtheilung geschieden. Die letzteren zeigen eine öde Gegend mit verhältnissmässig sehr kleinen Figuren von auferstandenen Seligen und Verdammten. Die äussersten Flügel zeigen den brennenden Höllenschlund und einen Engel, der die Seligen in die gothische Paradiesespforte einführt. Die Aussenbilder stellen St. Sebastian, den ganz vorzüglich gerathenen St. Antonius mit

seinem Ferkel und der Glocke, so wie die trefflichen Bildnisse des Stifters, des Kanzlers Rollin, sammt seiner Frau dar, deren Gewandungen jedoch äusserst primitiv behandelt sind. Der harmonische Glockenton des Genter Altarwerks klingt in diesem Werke Rogers van der Weyden, obwohl in sehr gedämpfter, oft sich verwirrender Weise wieder — aber die hehre Melodik ist sofort wiederzuerkennen.

In diesen Bildern scheint Roger von der flandrischen Stylistik gebunden zu sein. Wir nennen jetzt ein Gemälde, in welchem sich in freier Art seine Originalität ausspricht. Dies ist das dritte Triptychon Rogers im Berliner Museum: die Geburt Christi und die Verkündigung der Ankunft des Messias im Morgen- und Abendlande darstellend. Vor einem kleinen, ruinenhaften Gebäude, welches den Blick auf ein flandrisch gedachtes Thurmthor von Bethlehem freilässt, knieen die Jungfrau, St. Joseph und der Stifter, Peter Bladelin, Ordensschatzmeister des Toison d'or, der Gönner Rogers. Miniatur-Engel adoriren das Kind und kommen oben geflogen. Die Stimmung in diesem Bilde athmet die tiefste und innigste Seelenfreude; die Mutter Maria ist verschämt, mädchenhaft, nicht ohne einen rührenden Ausdruck in ihrem Lächeln. St. Joseph ist ebenso portraitartig gehalten, wie Pierre Bladelin. Die Herrscher des Orientes sind die drei Weisen des Evangeliums; der Fürst des Abendlandes muss der Kaiser Augustus sein, der knieend nach dem geöffneten Fenster blickt. Die tiburtinische Sibylle zeigt dem Cäsar die auf einem Throne daherfliegende Madonna. Augustus ist in dem Zeitcostume dargestellt. In der Gewandung ist wohl manches Seltsamliche, in der Zeichnung des Kaisers und des vorn stehenden Würdenträgers macht sich Rogers unbesiegliche Steifheit geltend; aber der Ausdruck ist kraftvoll empfunden. Mit der Aufführung dieses leuchtend gefärbten, mit grösstem Fleisse ausgeführten Werkes, das wahrscheinlich für die Kirche einer von Pierre Bladelin in der Nähe von Dinant gegründeten Colonie gemalt wurde, kann die Characteristik Rogers van der Weyden hier füglich geschlossen werden. *Roger van der Weyden, der Jüngere*, ein Sohn des Vorigen (starb 1529) malte meist Passionsbilder in der Art seines Vaters, erreichte das Schönheitsgefühl desselben aber nicht. *Goswyn van der Weyden* (geb. 1465 und lebte noch 1536) steht dem jüngeren Roger bedeutend nach *).

Dass *Antonello da Messina* ein Schüler Jan van Eycks war, ist schon bemerkt (vergl. Seite 177). Es ist merkwürdig, dass sich ein gekröntes Haupt der Reihe der Nachfolger der van Eycks anschliesst, *Réné von Anjou*, Herzog von Lothringen, Graf der Provence und Titularkönig von Neapel (1408—1480). Während seiner Gefangenschaft in der Kunst Trost suchend, war Réné zu einer sehr bemerkenswerthen Ausbildung in der Malerei gelangt. Seine frühere Weise war mehr im italienischen Geschmack. In dem Werke, welches hier zu nennen ist, folgte Réné jedoch der flandrischen Malweise. Sein in der Kathedrale zu Aix befindliches

*) Ueber die beiden letztgenannten Künstler herrscht noch manches Dunkel. Vergl. Waagen, Handbuch der Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei.

Dreiflügelgemälde ist in Oel auf Holz gemalt. Das Mittelbild zeigt, die in einem leuchtendem Busche von weissen Rosen thronende Maria, mit dem Christkinde, das ein Medaillon in der Hand hält, und im Vordergrunde den Moses, welcher die Schuhe auszieht, sammt seiner Heerde, sowie einen Engel, der dem jüdischen Gesetzgeber das neue Mysterium deutet. Ein architektonischer Rahmen umschliesst mit seinen Heiligenfiguren das Bild. Oben darüber ist der segnende Gott-Vater mit einer Masse von kleinen Engeln. Das eine Flügelbild zeigt König Réné selbst, welcher sammt seinen Schutzheiligen knieend anbetet; der andere Flügel zeigt die Königin Johanna de Laval (zweite Gemalin Rénés) ebenfalls knieend und von ihren Patronen umstanden. Die beiden Bildnisse sind genau und in grossem Styl gehalten. Der geprüfte Fürst ist etwa 58—60 Jahr alt, seine Gemalin, eine reizende Gestalt, im catalonischen Costume, ist mit ersichtlicher Liebe gemalt. Die Ausführung ist sehr minutiös; selbst die Stickereien der Altarteppiche mit den Emblemen der Häuser, denen das Fürstenpaar angehörte, erscheinen treu wiedergegeben. Die blitzende Rüstung des h. Mauritius, der mit dem Banner erscheint, auf welchem die achtfache Franzisca (Lilie) ein Kreuz bildet, spiegelt das Gesicht des neben dem Streitbaren stehenden St. Antonius wieder. Die Aussenseite hat die statuarisch aufgefassten Figuren St. Gabriels und der Jungfrau. Abgesehen von der ungewöhnlichen Symbolik des Mittelbildes erregt das Werk die Aufmerksamkeit durch den auf das italienische Naturell hinweisenden Schönheitssinn, welcher sich hier mit flandrischer Technik verbindet.

Roger van der Weyden hatte sich noch an die Gothik Huberts van Eyck angelehnt und zugleich die auf die Erscheinung der natürlichen Gegenstände zielende Richtung Jans weiter verfolgt. Seine Costüme waren glänzend, oft überreich, und der Meister legte starkes Gewicht auf seine architektonische und besonders landschaftliche Inscenirung. Er erfasste die subjective Stimmung seiner Figuren bei weitem vollkommener, als van Eyck und drang bis zur wirklichen Gefühlsmalerei vor. Trocken und förmlich aber, wie er war, vermochte er die äussere Form nicht der oft mehr angedeuteten als klar dargelegten Innerlichkeit gemäss durchzubilden, und die mangelnde Formenschönheit ward durch eine virtuose Maltechnik nicht ersetzt.

So war das Feld beschaffen, welches Roger seinem Nachfolger *Hans Memling* (blühte von 1477—1496) zur Bebauung überliess. Als ein eigentlicher Schüler Rogers kann Memling nicht betrachtet werden, obwohl es ihm beschieden war, die Darstellungsweise desselben der weiteren Ausbildung entgegenzuführen. Hans Memling, über dessen Namen und Geburtsort viel gestritten worden ist, erscheint als eine geheimnissvolle Persönlichkeit. Er soll in Brügge (oder im „freien Lande" in Damme, in der Gegend dieser Stadt) geboren worden sein; dann aber ward auch Constanz am Bodensee, wo sich Nachrichten über eine Familie Memling vorfanden, als sein Geburtsort genannt. So viel ist gewiss, dass Hans die deutsche und nicht die flandrische Form für den Namen Johannes ist.

„Meister Hans" aber ward Memling dokumentarisch benannt. Er tritt als fertiger Maler, völlig in die flandrische Technik eingeweiht, auf, und wenn er es ist, welcher ein im Gemälde-Verzeichniss der Margarethe von Oesterreich (Mecheln) genanntes Altarbild in Gemeinschaft mit Roger van der Weyden malte, so wird Memling schon hier der Meister Hans genannt. Aus seinem Farbenauftrag hat man den Schluss gezogen, dass er lange in Tempera gemalt haben müsse. Er legte, als er bereits die Oelmalerei adoptirt hatte, seine Töne ungemein hell und dünn an und malte die Schatten-Nuancen, eine immer tiefer als die andere, darüber, um eine schmelzende Abstufung der Tinten zu erreichen. Die Kühnheit der Pinselführung, zu welcher die Oeltechnik, ihrer Natur nach, auffordert, trifft man bei Memling selten oder nie. Das Impasto fehlt oft so sehr, dass die Zeichnung durch die Farben hindurchschimmert.

Memling tauchte auf, malte in verhältnissmässig kurzer Zeit eine reiche Folge bedeutsamer Werke und verscholl nach 15—20 Jahren, ohne dass von ihm eine andere Kunde übrig geblieben wäre, als dass er (1499) in einem Bilder-Katalog beiläufig als verstorben (weyten) bezeichnet wird.

Seine Hauptthätigkeit entfaltete der Künstler für das Hospital zu St. Johannis in Brügge. Memling soll, nach der Tradition, im Heere Karls des Kühnen in der Schlacht bei Nancy 1477 gefochten und als verwundeter Flüchtling in dem genannten Hospital Aufnahme gefunden haben. Es steht indess nur so viel fest, dass sich Hans Memling um diese Zeit in dürftigen Umständen in Brügge befand und 1479 für das Johannes-Spital malte, für welches Institut der Maler ein besonderes Interesse gehabt zu haben scheint. Schüler hat Memling wenige gebildet — *Livin de Witte* (von Antwerpen [?]) und *Gerhard van Gent* sind zu nennen; — Nachbildner hat dagegen der Meister im reichen Maasse besessen. Von keinem der altflandrischen Maler werden in den europäischen Sammlungen so viele Gemälde aufgeführt, wie von Hans Memling. Schon aus diesem Umstande ist die scharfe Bestimmung des künstlerischen Charakters von Memling schwierig. Soll die Namengebung in den Gemäldegalerien nur für die ausgezeichneten der, dem Memling zugeschriebenen, Werke bestehen bleiben; soll endlich die wissenschaftliche Analyse Recht haben, welche in neuester Zeit Memling die grossartigen Altarwerke in Lübeck (Greveradencapelle) und Danzig (Marienkirche) beilegt, so wird der Kreis der Darstellungsweise des Meisters in jeder Hinsicht bis zur Unwahrscheinlichkeit ausgeweitet.

Von den unzweifelhaft ächten Bildern des Meisters erwähnen wir zunächst ein kleines Altarwerk, welches sich im Hospital S. Johannes zu Brügge befindet. Das Mittelbild enthält die Anbetung der Könige, der eine Flügel die Geburt Christi, der andere die Darstellung im Tempel. Auf der Aussenseite ist rechts Johannes der Täufer, links die h. Veronika mit dem Schweisstuch Christi (vergl. Fig. 64) abgebildet.

In diesem mit der Jahreszahl 1479 und dem vollen Namen bezeichneten Werke sowie in dem folgenden grösseren Alterwerke, welches sich

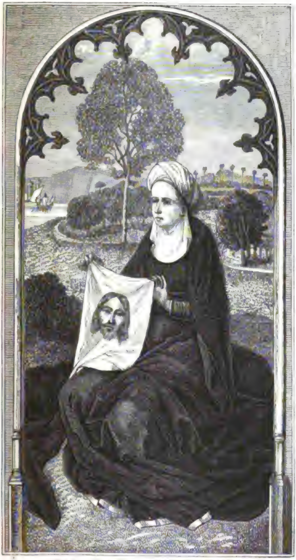


Fig. 64. Die h. Veronica, nach Hans Memling.

Digitized by Google

an demselben Orte befindet und aus demselben Jahre stammt, ist das Urbild der Darstellungsweise Memlings zu suchen, welches durch die Gemälde des St. Ursula-Schreines feiner bestimmt wird. Dieses grössere Altarwerk, von Jakob Oster, Anton Seyers und den Klosterschwestern Agnes Casenbrod und Clara Oster gestiftet, geht unter dem Namen „die Vermählung der h. Katharina". Die Jungfrau, das Kind haltend, sitzt unter einer Wölbung auf einem teppichgeschmückten Throne. Zwei hübsche Engel halten eine Krone über ihr Haupt. Zur Rechten ist St. Katharina in fürstlicher Pracht knieend dargestellt, wie ihr der reizende Jesusknabe einen Ring an den Finger steckt. Hinter ihr spielt ein, ebenfalls höchst anmuthig gebildeter. Engel die Handorgel und gegenüber liest St. Barbara andächtig in einem Buche. Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist schliessen links und rechts die Gruppe ab. Durch die Arkade der Halle sieht man in eine Landschaft, wo Scenen aus dem Leben der beiden heiligen Namensgenossen miniaturmässig geschildert sind. Der rechte Flügel zeigt die Tochter der Herodias, welche das Haupt des Täufers empfängt. Auch hier ist der Hintergrund für einige Scenen aus des Täufers Leben ausgenutzt. Auf dem andern Flügel erscheint der Apokalyptiker, in seine Visionen versunken, welche abgebildet sind: Gott Vater, das Lamm, die Aeltesten, der Drache und die verfolgte Jungfrau, St. Michael, die vierundzwanzig Aeltesten und die auf einer Landzunge dahersprengenden furchtbaren Reiter, Hunger, Pest. Krieg und Tod, die den auf einem flutumspülten Felsen sitzenden Seher selbst zu bedrohen scheinen. Die Aussenseite des Bildes hat die Stifter und ihre Patrone, die h. h. Anton, Jakob, Agnes und Clara.

Auf den ersten Blick fällt die Steifheit in dem Nackten und der Gewandung auf; dann aber macht sich der lebendige, poetische Hauch geltend, welcher das Bild durchdringt und in dem musicirenden Engel, so wie in dem Jesuskinde zu reiner Formenbildung gelangt. Neben der Anmuth und Reinheit im Antlitze der h. Katharina wirkt die grossartig ernste Auffassung des schauenden Johannes um so mächtiger. Das apokalyptische Bild ist eine rund abgeschlossene, erhaben gedachte Composition. Voll Adel und characteristischer Empfindung sind die Heiligengestalten der Aussenseite; getreulich, bis ins Feine durchgeführt sind die Bildnisse. Das blosse beschauliche Sein ist in diesem Gemälde zu einer allseitig sich herandrängenden kräftigen Lebensäusserung erhoben: das Liebliche, wie das Grandiose ist vertreten und in treuer Schaffenslust stellt sich die Phantasie des empfindungsreichen Meisters dar, welcher der Erscheinung des Lebens auf der Ferse zu folgen bestrebt ist.

Die Lieblichkeit, das warme Gefühl, die Naturwahrheit der innerlich bewegten Erscheinung, für welche das St. Katharinenbild spricht, kommen in reich durchbildeter Weise am Reliquienkasten der h. Ursula — von zwei Ursulinerinnen gestiftet — zur Geltung. Wir stehen nicht an, in den Gemälden des Ursulaschreins den Höhepunkt dessen zu finden, was Memling zu leisten vermochte. Der Schrein ist dem Schiff einer gothischen

Kirche nachgebildet. Die Langseiten haben je drei mit Bildern gefüllte Abtheilungen, zu denen noch die beiden Gemälde der Schmalseiten — im

Fig. 65. Der Ursalaschrein im Johannes-Hospital zu Brügge.

Ganzen also acht — kommen. Die obere Partie des Schreines hat an jeder Seite, welche dachähnlich abfällt, je drei Medaillons. (Vergl. Fig. 65.)

Am Ursulakasten giebt Memling einen Cyklus epischer Gemälde, die Legende der h. Ursula darstellend. Die englische Königstochter mit ihren

elf Jungfrauen landet auf ihrer Rheinfahrt in Cöln; sodann kommt sie zu Schiffe in Basel an; wird in Rom vom Papste Cyriacus empfangen und erscheint auf der Rückreise abermals in Basel. Dann folgt das Martyrium der Schaar. Die letzte Scene stellt den Tod der Heiligen selbst dar, welche von einem Krieger Maximins mit einem Pfeil getödtet wird. Die Medaillons enthalten die h. Ursula mit ihren Begleiterinnen, die Krönung der Jungfrau und musicirende Engel; die Giebelseiten des Schreines zeigen die heilige Ursula abermals mit dem Pfeil in der Hand, wie sie ihre Begleiterinnen (es sind nur elf angenommen), mit dem Mantel schützend bedeckt; sodann Maria mit dem Kinde und die Portraits der Stifterinnen. Die Krone der Bilder dürfte die Ankunft in Rom sein.

Fig. 66. Engelskopf aus dem Danziger Weltgericht.

Es liegt ein tief empfundenes, wunderbar anmuthiges Leben, das reich an den zwanglosesten Motiven ist, in diesen Gemälden ausgebreitet. Die Schönheit und Lieblichkeit der heiligen Jungfrauen, die Würde in der „Ankunft in Rom“, die wilde Scene des Ueberfalls der heiligen Schaar am Rhein, so wie die ergreifende Wahrheit in der Hinrichtung der Ursula lässt sich durch Worte nicht fühlbar machen. Trotz starker Restauration ist die ursprüngliche wunderbare Ausführung der Miniatur-Figuren mit

Fig. 67. St. Michael. Vom Danziger Weltgericht.

Digitized by Google

den reizenden Gesichtern noch immer bemerkbar geblieben. Das Einzige, was zu beklagen wäre, ist die Beschränktheit des gegebenen Raumes, welche den Meister oft zum Zusammenpressen der Figuren veranlasste.

In diesen Bildern erkennt man, dass Memling Cöln a. R. und Basel kannte: er hat mit grosser Treue heute noch erkennbare Localzüge angebracht — in Cöln den Dom mit dem Krahn, die St. Severinskirche, den Bayenthurm, St. Kunibert etc. Hätte Memling die Alpen überstiegen, so würde wahrscheinlich eine Andeutung dieser Reise-Episode der heiligen Ursula nicht gefehlt haben.

Der Frühperiode Memlings würde das Danziger „Jüngste Gericht", ein umfassendes Altarbild, angehören, das, nach der freilich vieldeutigen Zahl LXVII. auf einem Leichensteine ins Jahr 1467 verlegt wird. Ein Danziger Schiffspatron, Paul Beneke, eroberte 1473 eine holländische Galeasse, auf welcher sich dies Gemälde verpackt fand, und schenkte dasselbe dem St. Jürgen-Altar der Marienkirche seiner Vaterstadt. Das Werk wanderte 1807 nach Paris in das Musée Napoléon und ward, als der erste der geraubten Kunstschätze, 1815 wieder zurückgenommen. In diesem Werke erscheint Memling allerdings in einer, von den oben bezeichneten Bildern sehr abweichenden Weise. Die Formengebung ist von grosser Starrheit, das Nackte noch völlig conventionell gehalten und dazu die auffallendste Magerkeit vertretend. Die Figuren sind, trotz der im reichen Maasse vorhandenen, oft sehr kühnen und gewaltsamen Bewegung ohne Beseelung. Nur in einzelnen Köpfen klingt es wie Schönheitsharmonie wieder. (Vergl. Fig. 66.) Die Färbung ist ausserordentlich kraftvoll und klar, von Memlings Lasurmethode merklich abweichend.

Im Mittelbilde thront Christus als Weltrichter, — wie bei Roger van der Weyden auf einem Regenbogen sitzend, die Weltkugel zu Füssen, links neben sich ein Schwert, rechts eine Lilie habend. Unten steht St. Michael, geharnischt, mit Pfauenfeder-Fittigen und wägt die Seelen. (Vergl. Fig. 67.) Die zu leicht befundenen Verdammten stösst er mit einem kolossalen Kreuzstabe in gleichgültiger Ruhe in die Verdammten-Regionen. Die Mutter Maria, Johannes Baptista, die zwölf Apostel und Passions- und Posaunen-Engel erscheinen. Die Verurtheilten werden von Teufeln nach der Hölle gedrängt, welche in dem Flügelbilde dargestellt ist; das Häuflein der Gerechten wendet sich nach der (gothischen) Himmelspforte und wird im Paradiese von St. Peter empfangen. Die nackten Figuren steigen ruhig aufwärts, um mit Feierkleidern versehen zu werden.

Die Beziehungen der Anordnung zu Rogers jüngstem Gericht von Beaume lassen sich nicht übersehen. Das Danziger Bild ist indess ungleich lebensvoller gehalten. Die Bewegung, besonders in der Höllenscene (vergl. Fig. 68) zeigt einen Kraftaufwand, eine Mannigfaltigkeit der Motive, die an Orcagnas Hölle mahnt. Das fein Durchempfundene, das Durchbildete der Form, noch weniger das Zarte und Liebliche Memlings ist in diesem, von einer roheren Auffassung zeugenden Frühbilde kaum in Andeutungen vorhanden.

Fig. 68. Flügel vom Danziger Weltgericht.

Eine andere deutsche Ostseestadt — Lübeck — verwahrt ein Bild aus Memlings spätester Zeit (1491). Es ist dies ein Doppel-Triptychon dessen Innerstes die Passion Christi darstellt. Das Mittelbild hat die Kreuzigung. Zwei Krieger halten gemeinschaftlich die Lanze und stossen dieselbe Christo in die Seite, während die Mutter Maria in Ohnmacht fällt und Magdalena die Hände ringt. Höchst edel ist der Hauptmann gehalten, welcher eben die Worte zu sprechen scheint: „In Wahrheit, dies ist ein frommer Mann gewesen.“ Der eine Flügel hat das Leiden bis zur Kreuzigung, der andere die Vorgänge nach dem Hinopfern Christi zum Gegenstande. Die Kreuzigung, mit den beiden Missethätern, fünfunddreissig Figuren enthaltend, ist reich an seelischen und äusserlich naturalistischen Motiven, in denen auch der Humor sein Spiel treibt, — und muss für die vollendetste Darstellung gelten, welche die altflandrische Schule von diesem Stoffe aufzuweisen hat. Schönheitssinn ist ebensowenig wie Feinheit

der Empfindung in diesem Gemälde zu finden, obgleich dieselben für Memlings mittlere Periode so äusserst wesentlich erscheinen.

Weniger die Verkündigung mit zwar lieblichen, aber überschlanken Figuren, als die statuarisch gehaltenen Gestalten Johannis des Täufers, St. Hieronymus, St. Blasius und St. Aegidius können auf stylgerechte Durchbildung Anspruch erheben. Hier bricht die Darstellungsweise des Hubert van Eyck, obwohl in belebterer Manier, noch einmal aus der überwuchernden Realistik hervor.

Bevor wir zu dem Erlöschen des von den Eycks gegebenen, durch die Richtung auf die naturwahre Detailmalerei geistig abgetödteten Impulses gelangen, nennen wir von Zeitgenossen der Eycks die Hof-, Miniatur- und Fahnenmaler *Jéhan le Voleur*, dessen Sohn *Nikolaes Gerard* (*Colin* oder *Colart*), *Pierre Coustain*, vielleicht der Meister Dirck Stuerbouts, *Jacques Hennecart* und *Jacques Daret*. Ein bewegtes Kunstleben, auch auf dem Felde der Manuscripten-Malerei, machte sich in Brügge, Gent, Tournay, Ypern, Cambrai, Arras, Douai, Valenciennes, Löwen, Antwerpen, Mecheln geltend und zweigte sich ab nach Herzogenbusch, Haarlem, Dordrecht, Gorcum, Leyden und anderen holländischen Pflegeorten der Kunst.

Anton Claessens (Sohn des Claessen) von Antwerpen ist besonders zu betonen, weil er kühn genug war, um einen von der Kirchlichkeit völlig abgewendeten Stoff in grossen Gemälden zu behandeln. Er malte (1498) für das Stadthaus in Brügge das Urtheil des Kambyses: auf dem ersten Bilde wird der ungerechte Richter auf seinem Richterthron gepackt und auf dem zweiten Gemälde wird der Verbrecher, dessen Haut zu einem Memento Justitiae bestimmt ist, lebendig geschunden. Die Bilder haben einen festen, naturalistischen Gesammtcharakter, sind äusserst fleissig ausgeführt und zeigen schon das Streben nach effectvoller Lichtführung und starkem Relief. Die Färbung ist saft- und kraftvoll, mit bräunlichem Gesammtton, (auch dem Horebout, von Andern dem Oudewaeter zugeschrieben, s. unten).

Die Unterschiede zwischen Holländern und West-Niederländern waren zu den Zeiten der Herrschaft der von den Eycks ausgehenden Malweise nicht deutlich ausgesprochen. Doch könnte in den holländischen Künstlern eine grössere Trockenheit der Auffassung, was die menschliche Körperform betrifft, sowie eine Hinneigung zu einer Ausbildnng der landschaftlichen Theile der Bilder zugeschrieben werden. Eine Stimmung der landschaftlichen Hintergründe, sowie das anmuthige Spiel mit Lichtern, Wolken und duftig-nebelhafter Luft ist schon früh bei den Holländern zu finden.

Bemerkbar tritt *Dirck* oder *Dietrich Stuerbout* auf. Er scheint zunächst der Schüler seines Vaters, dann Pierre Coustains gewesen zu sein, besitzt indess Vieles, was auf die grösste Zeit der Eycks, auf ihre Malweise von 1420—1432 hindeutet. Stuerbout war zu dieser Periode in der

Blüte seiner Kraft (geb. zu Haarlem 1391, gestorben Löwen 1478). Dieser Maler entfaltet eine ruhige, fast feierliche Würde, obgleich seine Composition keineswegs von strenger Anordnung ist; er zeigt charakteristische Köpfe und hat breite Gewandung, ohne die beliebte Zerknitterung. Uebrigens besitzt Stuerbout keine Kenntniss der Gliederfügung; seine Figuren sind übermässig mager und steif und sehen neben dem meist mit äusserster Sorgsamkeit ausgeführten Beiwerke sehr seelenlos aus. Der Meister ist einer grossen Kraft der Färbung fähig, die er, ganz eigenartig, dick anlegte und so oft lasirte, dass das Colorit zu einer halbdurchsichtigen hornigen Masse wurde. Oft erscheinen unter den steifen Gruppen Figuren, welche leicht und in lebenswahrer Bewegung gefasst sind; aber dies bildet eine Ausnahme von der Regel. Von auffallender Schönheit erscheint aber bei Stuerbout die Landschaft. Er giebt mit höchster Treue den Charakter der Gegend von Löwen, und die klare, duftige Atmosphäre macht seine Maaslandschaften, seine ruhigen schön beleuchteten Hügelreihen, an Aix und Bonn erinnernd, zu arkadischen Gebilden. Zwei grossartige Gemälde Stuerbouts, für das Rathhaus in Löwen ausgeführt, sind noch vorhanden. Der Stoff war darauf berechnet, die Schöffen zur Vorsicht beim Urtheilen hinzuweisen: es war die Sage, dass Kaiser Otto III. einen von der Kaiserin fälschlich angeklagten Grafen von Modena — der ihre Liebe verschmähte — hinrichten liess. Den Erweis der Unschuld des Grafen führte dessen Gemalin, welche für ihr Zeugniss die Feuerprobe bestand, worauf die Verbrennung der verleumderischen Fürstin angeordnet wurde. Eine der besten Figuren auf diesen Bildern ist diejenige der Gräfin, welche in der einen Hand den Kopf ihres gemordeten Gatten, in der anderen das glühende Eisen für das Ordal trägt. Andere Figuren sind jedoch desto starrer ausgefallen. Die Geschichtserzählung ist weniger dramatisch concentrirt, als umständlich verstreut. Man hat in Dirck Stuerbout den Meister des mit Memlings Namen bezeichneten Altarbildes im St. Johannes Hospital von Brügge finden wollen, indess die Unterschrift als falsch betrachtet wurde. Die Formengebung Stuerbouts zeigt sich aber als eine von derjenigen Memlings entschieden abweichende.

Das Bedeutendste, was Stuerbout geleistet hat, ist ein Altarwerk in der Peterskirche zu Löwen (1467). Auf dem Mittelbilde ist die Abendmahlsscene dargestellt, eine Composition, in welcher die Gruppirung der Jünger um einen quadratischen Tisch in sehr geschickter Weise fast ohne jeden Zwang gelöst worden ist. Bewundernswerth ist die Mannigfaltigkeit der Charaktere und die Stufenleiter des seelischen Ausdrucks, nicht minder die treffliche Stimmung des kräftig gehaltenen Colorits. Von den dazu gehörigen Flügelbildern befinden sich zwei in der Münchener Pinakothek, nämlich Abraham und Melchisedek (vergl. Fig. 69) und die Sammlung des Mannah, beide wegen des schönen landschaftlichen Beiwerks bemerkenswerth, die beiden andern, Elias vom Engel gespeisst und das erste Passahfest, letzteres von geringerem Werthe, im Museum zu Berlin.

Wie Stuerbout, so gehörte *Albert van Oudewaeter* — vielleicht in diesem Orte der Grafschaft Holland geboren, der Stadt Haarlem an. Beglaubigte Werke von ihm existiren nicht. Er soll gut im Nackten gewesen sein und treffliche Landschaftsgründe gemalt haben. Oudewaeter (oder Ouwater) ward als Meister des Danziger Jüngsten Gerichts genannt. Im

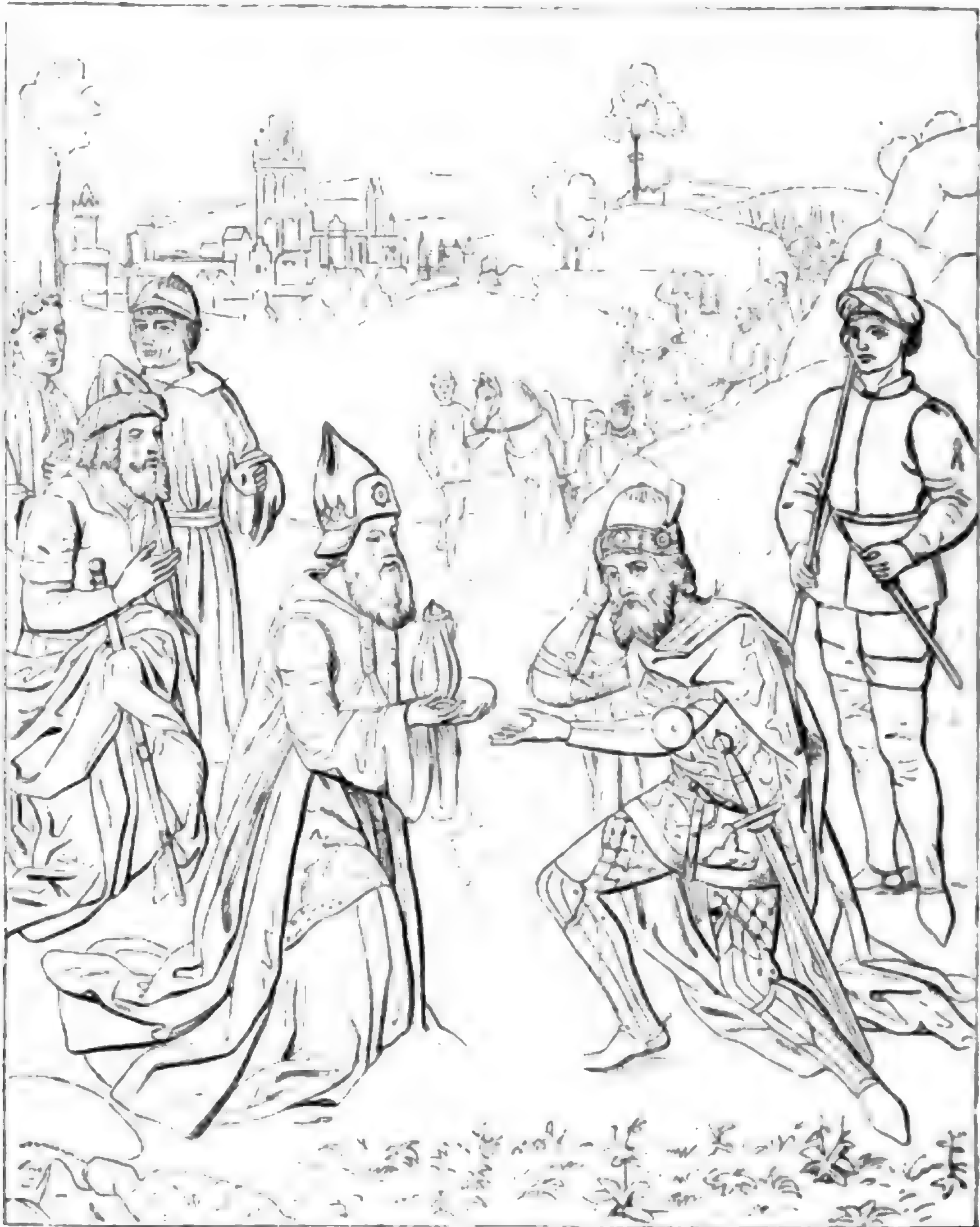


Fig. 69. Abraham und Melchisedek, nach Stuerbout.

Detail höchst ausgezeichnet, ein geschmackvoller Landschafter, war der Schüler Oudewaeters *Geraart van Haarlem*, auch *Geertjen van St. Jan's* (St. Johannes, eine Malteser-Commenthurei bei Haarlem) genannt. Albrecht Dürer soll über diesen, im 28. Lebensjahre verstorbenen Künstler geurtheilt haben, dass derselbe zum Maler geboren worden sei.

Als der letzte Ausläufer der Eyckschen Schule, der Richtung des Memling angehörend, kann *Geraart Horebout* betrachtet werden, dessen Blütezeit schon zu Anfang des XVI. Jahrhunderts fällt. Er war hauptsächlich als Miniaturmaler für Margarethe von Oesterreich, Statthalterin der Niederlande, thätig. Später trat er in die Dienste Heinrich VIII. und starb in England um 1550. Von seiner Hand soll (nach Waagen) eine, früher dem Jan van Eyck zugeschriebene figurenreiche Anbetung der Könige in der Münchener Pinakothek (vergl. Fig. 70) herrühren.

Ein Zeitgenosse Horebouts war *Jan Mostaert* aus Harlem der

Fig. 70. Anbetung der Könige, nach Horebout.

wie jener die Innigkeit der religiösen Stimmung, die milde Frömmigkeit eines gläubigen Herzens in seinen Werken bis über die Markscheide des Mittelalters hinaus bewahrt. Er war auch als Bildnissmaler von Bedeutung und verwandte gleich Horebout grossen Fleiss auf die Ausbildung der Landschaft.

Wir würden der altflandrischen Schule, welche in den ganzen Niederlanden die natürliche Erscheinung allmählig zum Angelpunkte in der Malerei machte, nicht bis zu ihren letzten, echten Ausläufern folgen, sollte hier nicht *Joachim Patenir* aus Dinant (1490 — etwa 1550) aufgeführt werden. Dieser Meister erhob die Landschaft aus ihrer bisherigen secun-

dären Bedeutung und liess vielmehr die Figuren als Nebensache, als eigentliche Staffage erscheinen. Seine Heiligengeschichten mit den kleinen Figuren verschwinden fast vor dem reichen, selbst bis in den Hintergrund hinein sorgfältig ausgeführten landschaftlichen Material. Mag der Anblick dieser Landschaften immerhin ohne Einheit sein und das Bunte vorwalten, dennoch bezeichnen sie den Schritt zur Pflege eines selbständigen, neuen Zweiges der Kunst. *Herri de Bless*, der Schüler Patenirs, trat bereits mit Landschaften im modernen Sinne auf und arbeitete mit genauer Kenntniss der Luftperspective auf eine charakteristische Stimmung hin.

Die Nachfolger der van Eycks hatten den feierlich kirchlichen Sinn nach und nach eingebüsst und waren, gelockt durch die eigenthümlichen Vorzüge der Oelmalerei, in die getreue Wiedergabe der natürlichen Erscheinung hineingerathen. Die reale Auffassung ging bei diesem Streben mit ausserordentlicher Geschwindigkeit verloren, und der Naturalismus — Wesentliches und Zufälliges nicht mehr trennend — brach herein. Die künstlerische Kraft der Niederländer war schaffenslustig genug; aber das Bedeutsame des innerlichen Lebens war der Malerei in den Niederlanden über der sorgfältigen Pflege des Aeusserlichen abhanden gekommen. Gewiss besass die altflandrische Schule in sich den Keim, um zu neuen Phasen zu gelangen; aber anstatt aus sich selbst heraus eine Regeneration anzustreben, um selbständig zu bleiben, sank die niederländische Kunst zur Vasallin der Italiener herab. Raffaels Stern war aufgegangen und die flandrischen Künstler begannen ihre Wallfahrten nach Rom, um den fremdländischen Idealismus nach ihrer Heimat zu verpflanzen.

FÜNFTES CAPITEL.

Die deutsche Malerei unter flandrischem Einfluss.

a. Niederrheinische und westphälische Schulen.

Die Schule von Calcar. — Kloster Liesborn. — Soest. — Dortmund. — Johann Raphon. — Fortdauernde Bedeutung der kölnischen Schule. — Kölnische Madonnenbilder. — Die Lyversbergsche Passion. — Der Meister vom Tode Mariae. — Bartholomaeus de Bruyn. — Johann Melem. — Konrad Fyoll.

Die besonderen Umstände, unter denen sich die flandrische Malweise in Deutschland Eingang verschaffte, sind zwar von den Kunstchronisten nicht verzeichnet worden; doch giebt die Versendung flandrischer Gemälde

nach Deutschland, die innige Beziehung der Habsburger zu den Niederlanden, endlich die Lern- und Wanderlust der Deutschen, die manchen Kunstschüler in Flandern und Brabant zu den Ihrigen zählten, hinlängliche Fingerzeige über die Verbreitung der nationalen Malweise der Niederländer auf deutschem Boden.

Am unmittelbarsten wurden die nordwestlichen deutschen Grenzländer von dem niederländischen Einfluss berührt. Es ist die kleine Stadt Calcar, im Herzogthum Cleve (zwei Meilen von dieser Stadt entfernt) wo sich zunächst ein Centralpunkt für die niederländische Malweise fand. Hier ist ein berühmter Namenloser, der *Meister von Calcar* zu nennen. Die Hauptkirche Calcars besitzt von demselben ein höchst wichtiges Werk, einen Altarschrein mit der Darstellung des Lebens des Heilandes, sammt dem Mysterium der Erlösung durch Christi Tod, Auferstehung und Himmelfahrt, welchen Bildern sich die Ausgiessung des heiligen Geistes und der Tod der Mutter Mariä anschliessen. Die Composition ist streng geordnet ohne in steife Symmetrie zu fallen. Die Figuren erscheinen sehr lebhaft, voll Empfindung und Charakter, oft bis zum Rohen und beinahe Caricaturenhaften herab (wie die den Heiland verspottenden Söldner). Die Genauigkeit der Darstellung erstreckt sich bis auf das Unbedeutendste — z. B. die Fusstapfen Christi bei der Himmelfahrt, die Stickereien, die Gefässe. Die Formen sind kräftig und meist wohlverstanden, und unter den oft höchst charakteristischen, auf Bildnissähnlichkeit deutenden Köpfen kommt manches sehr anmuthige, ja schön gebildete Gesicht vor. Die auf locale Töne beschränkte Färbung ist zart, leuchtend und vor allen Dingen naturwahr; nur die, übrigens fleissig behandelte, Landschaft erscheint in conventionellem Colorit. Dieselbe Kirche besitzt mehrere Gemälde anderer Meister der Schule des Orts. Es ist besonders eine Altartafel mit dem Tode der Maria als Hauptbild zu erwähnen. Die Schule von Calcar, in der Formenbildung gleich von vornherein den Niederländern mindestens ebenbürtig, bald aber entschieden überlegen, und im Colorit dreist mit ihnen in die Schranken tretend, blühte nach 1460.

Von der münsterländischen Malerei geben die Reste eines Altarwerks aus dem ehemaligen Kloster Liesborn bei Münster Kunde. Von den acht Bildern der Flügel ist die Verkündigung, die Darstellung im Tempel und ein Theil der Anbetung der Weisen erhalten worden. Die Stimmung ist sanft und andachtsvoll; die Gewänder besitzen noch den grossen Styl; die Färbung ist hell, zart, durchsichtig und die Auffassung des Lebengetreuen macht sich bemerklich. Die Formengebung aber ist schwach. Die, bloss der oberen Hälfte nach, erhaltenen Figuren von sechs Heiligen, welche auf einer Kreuzigung dargestellt waren, sind jedenfalls das Bedeutendste des Liesborner Meisters. In diesen Bildern klingt das Naturwahre bereits im lebendigen Ausdrucke an, während die gothische Stylistik dasselbe mit feierlicher Würde umgiebt. Diese Malereien — jetzt in der engl. National-Galerie — stammen aus der Zeit um 1465.

Die Schule im Soest blieb etwa bis zum Anfange des XVI. Jahr-

hunderts der deutschen Weise getreuer, deckte den Grund der Tafeln mit Gold zu und bemühte sich hauptsächlich, die symmetrische Steifheit der Anordnung zu überwinden. Sehr willkürlich ging in letzterer Hinsicht ein Meister zu Werke, der sich *Jarenus* bezeichnete. Im Berliner Museum befindet sich von demselben ein grosses Altarwerk, das Leben und das Leiden sammt dem Siege Christi und das Jüngste Gericht darstellend. Die Bilder enthalten viele hübsche, treu-deutsche Köpfe und manche empfundene, bezeichnende Züge. Die Körperformen sind jedoch mangelhaft, die Bewegung steif oder übertrieben, die leuchtende Färbung ohne harmonische Anordnung.

Festhalten am Alten ist der Grundzug der Niederdeutschen auch in der Kunst. So sehen wir in Dortmund die Darstellungsweise durch die glänzenden Fortschritte der Niederländer nur sehr wenig verbessert. Bilder, nachgewiesener Maassen vom Jahr 1523, haben noch Goldgrund und erscheinen mehr illuminirt, als gemalt, obwohl sich charakteristische, nur sehr unbewegte Köpfe auffinden lassen. Wie weit Niedersachsen zurückblieb, zeigt ein im Halberstädter Dome befindliches Altarwerk von einem *Johann Raphon* aus Eimbeck (Fürstenth. Grubenhagen). Die Köpfe sind naturwahr gebildet, besitzen indess etwas sehr Plumpes und Starres. Das Colorit ist unfreundlich und conventionell (1508).

Wenden wir uns nach dem Rheine zurück, so finden wir in Cöln ein fortdauernd reges künstlerisches Leben, welches nur langsam sich den Einflüssen des flandrischen Realismus öffnet. Es scheint, als ob die fromm-gläubige Sinnesart in der kirchen- und klosterreichen Rheinstadt sich länger als anderswo gegen die rückhaltlose Aufnahme naturalistischer Elemente gesträubt hat. Auch mag das Beharren bei der Darstellungsweise Meister Stephans sich aus dem hohen Ansehen erklären, welches dieser Künstler sowohl wie auch wahrscheinlicher Weise seine Zunftgenossen, für deren Thätigkeit die Chroniken uns leider gar keinen Anhalt gewähren, in weiten Kreisen genossen. Die in den letzten Jahrzehnten erfolgten Entdeckungen vieler, jetzt zum grossen Theil im Kölner Museum vereinigten Gemälde der altkölnischen Schule lassen auf einen sehr ausgedehnten Betrieb der Tafelmalerei schliessen. Von besonderer Wichtigkeit erscheinen die kleinen, wahrscheinlich für die häusliche Andacht bestimmten Tafeln, welche der Verherrlichung der h. Jungfrau gewidmet sind und von denen hier nachträglich die unter dem Namen „Madonna des Priesterseminars“ und „die Jungfrau im Rosenhag“ (vergl. Fig. 71) bekannten Madonnenbilder, letztere stark an die Maria des Dombildes erinnernd, als im hohen Grade bezeichnend für die Auffassung und Formenbehandlung der altkölnischen Schule erwähnt sein mögen.

In der kölnischen Schule sowohl wie in der Kunstweise des Hubrecht van Eyck lagen die Keime zu einer glücklichen und grossen Entfaltung der deutsch-niederländischen Malerei. Der mittelalterlichen Kunst schien die Bahn geöffnet, auf welcher die ideale Auffassung mit der Formenschönheit und naturwahren Durchbildung der Erscheinung zusammentraf.

Aber dem Norden fehlten die Prärogative Italiens, die glückliche Natur des Landes und der innige Zusammenhang seiner geistigen Bildung mit dem klassischen Alterthum. Während in Italien die Kunst das Handwerk-

Fig. 71. Die Jungfrau im Rosenhag (Kölnisches Museum).

mässige rasch abstreift und in der Culturentwicklung des Volkes einen zum Mindesten gleichberechtigten Platz neben der nationalen Poesie einnimmt, während das Selbstgefühl der Künstler unter dem Beifall nicht

Digitized by Google

nur der Grossen und Mächtigen, sondern auch der Mittelklassen des Volkes zu einem edlen Wetteifer antrieb, mangelte es in Deutschland und den Niederlanden sowohl an schönen Vorbildern für ideale Gestaltungen wie an kunstfördernden Fürstenhöfen und städtischen Gemeinden; dazu war die Masse des Volkes noch zu sehr in mittelalterlicher Rohheit befangen, um dem Schönen den Vorzug vor dem blos Naturwahren zu geben, um nicht weit lieber an dem Grellen, Derben, Grausigen das Auge zu weiden, als an ruhiger Klarheit und seelenvoller Schönheit. In jener Uebergangszeit, wo die Kunstübung sich den Händen der Geistlichkeit entwand und in bürgerliche Hände gelegt wurde, scheint zwar im Norden ein edles Bewusstsein von der hohen Aufgabe des Künstlerberufs und damit ein begeisterter Schaffensdrang die Geister erfüllt zu haben — in Brügge und Gent sowohl wie in Nürnberg und Köln. Danach aber machte sich ein fast allgemeines Sinken des künstlerischen Sinnes bemerkbar und der mehr und mehr handwerksmässige Betrieb der Malerei zieht auch höher angelegte Naturen in die Sphäre des gemeinen Daseins herab. Die Darstellung, auf die Wiedergabe des Zufällig-Natürlichen gerichtet, wird trocken, nüchtern, seelenlos und die Vervollkommnung der technischen Mittel kann für die verlorengegangene Idealität der früheren Zeit nicht entschädigen.

Auch die kölnische Schule konnte dem allgemeinen Schicksale nicht entgehen. Gegen die Mitte des XV. Jahrh. mochte die niederländische Malart in Cöln bekannt genug geworden sein; denn Roger van der Weyden schuf für Cöln ein bedeutendes Werk und Memling befand sich, wie sein St. Ursulakasten beweist, persönlich eine zeitlang in der prachtvollen Stadt. Die Meister welche kurz nach der Hälfte des XV. Jahrh. in Cöln auftreten, haben sich zwar durch treffliche Werke hervorgethan, konnten jedoch nur zum Theil ihre Namen auf die Nachwelt bringen. Ein Werk der Uebergangsphase zum flandrischen Styl ist eine Passion Christi aus acht Tafeln bestehend und früher in der Lyversberg'schen Sammlung zu Cöln (jetzt bei Baumeister) befindlich. Die Figuren sind nicht gross und in der Art Rogers van der Weyden mager und steif gehalten; aber die Aeusserlichkeit ist durch die flandrische Manier, wiewohl von derselben eben nicht die Vorzüge sondern die eckige Faltenbildung, die manierirte Haltung, die Betonung des Nebensächlichen aufgegriffen wurde, verhältnissmässig sehr bewegt geworden. Man hat in neuerer Zeit, der Neigung für die Namengebung huldigend, diesen Meister in *Israel van Meckenen*, oder Mecheln, welcher Goldschmied und ein ziemlich mittelmässiger Kupferstecher war, finden wollen. Diese Vermuthung ist jedoch völlig haltlos geblieben. In einigen anderen Werken — wie in einem grossen Altarbilde der Kirche zu Sinzig — erscheint der Meister der Lyversberg'schen Passion durchbildeter. Die Empfindung tritt bemerkbarer hervor; die Formen sind weniger hart und eckig; die Köpfe beseelter und von feinerer Ausführung. Anstatt des Goldgrundes kommt auch Landschaft mit blauer Luft vor. Spuren von dem Einflusse der Richtung dieses Meisters lassen sich in Oberwesel finden (1503).

Ein jüngerer Cölner Maler (1500) zeichnet sich durch eine zarte Empfindung, so wie durch eine flüssige Formengebung aus, welche Cölnisches und Flandrisches mit einander verschmilzt. (Heisst nach seinem Bilde in der Pinakothek: *der Meister des St. Bartholomäus*). Höchst durchbildet ist der Meister einer Darstellung *des Todes der Maria* (und auch nach diesem Werke genannt), Zartheit und Anmuth bei grosser Behandlung der schönen Körperformen und der Draperie und einen bereits völlig naturgerechten Charakter der Landschaft stellen diesen Meister, welcher auch der Färbung sehr mächtig ist, neben Jan van Eyck und Memling, dessen Lieblichkeit der Cölner noch übertrifft (1500).

Bei einigen dem Meister vom Tode Mariä zugeschriebenen Gemälden macht sich bereits der Einfluss geltend, welcher die Bekanntschaft mit den grossen italienischen Malern des XVI. Jahrh. auf die niederländische und sodann auch auf die deutsche Kunstweise ausübte. Mehr noch ist das bei dem späteren cölnischen Meistern der Fall, mit denen das einst so reiche Kunstleben der rheinischen Hauptstadt allmählig im Sande verrinnt.

Namhaft wird *Bartholomäus de Bruyn*, welcher bis 1560 blühte und für einen Schüler des Meisters vom Tode Mariä gelten kann. Bruyn hat manche der Eigenschaften dieses Meisters; aber das Kernhafte fehlt dem Weichen und so wird der Schüler kraftlos, und in der überzarten Färbung unwahr und spielend. Bei seiner Reise nach Italien tauschte er sein nationales gegen römisches Wesen um. Sein Hauptwerk ist das Hochaltar zu Xanten (1536), die Geschichte der Thebaischen Legion darstellend. Ohne die Leistungen anderer, theils namhafter, theils namenloser Cölner Meister näher zu berühren, welche ohnehin für die Entwickelung der Kunst bedeutungslos sind, führen wir *Johann Melem* auf, dessen Selbstportrait (1530) sich in der Münchener Pinakothek befindet. Bei diesem Meister ist das Realistische vollständig zum Siege gelangt. Melems Bildniss könnte ganz wohl in der scharfen, festen und doch so durchgeistigten Auffassung an Holbein erinnern. Diese kernhafte Wiedergabe des Wesentlichen der natürlichen Erscheinung lebt in vier Altartafeln, auf denen St. Heinrich und St. Helena, sowie Johannes Evangelista und die heilige Agnes dargestellt sind.

Hier dürfte der Frankfurter Maler *Konrad Fyoll* sich, als ein Geistesverwandter der vorhin genannten Cölner Meister anschliessen (blühte 1461 —1476). Fyoll besitzt keinen entschiedenen Schönheitssinn; seine Figuren sind kümmerlich gebildet und nur in einzelnen Köpfen erreicht er eine schlichte Anmuth und Innigkeit, während sein Colorit in der Wirkung sehr neutral erscheint.

---

b. Oberrheinische und schwäbische Schulen.

Nördlingen; Friedrich Herlen. — Lukas Moser. — Colmar; Martin Schongauer. — Ulm; Zeitblom. — Martin Schaffner.

Das süddeutsche Kunstleben tritt mit einer Mächtigkeit und Vielgestaltigkeit auf, gegen welche der deutsche Norden mit seinen fast vereinzelnten Künstlern als unfruchtbare Einöde erscheint. Ulm, Augsburg stralen auf; Nördlingen gewinnt eine hohe Bedeutung und Colmar, Nürnberg und Basel reichen über dieselbe noch entschieden hinaus.

In Nördlingen und zu Rothenburg an der Tauber treffen wir einen wahrscheinlich unmittelbaren Schüler der Flandrer — *Friedrich Herlen* (blühte von 1462—1491). Er ward, weil er „mit der niederländischen Arbeit" — im Malen umgehen konnte, unentgeltlich in Nördlingen als Bürger aufgenommen. Auf dem Rathhause zu Rothenburg a. T. befindet sich eine Madonna und St. Katharina Herlens, in der Kirche St. Jakob am Hochaltar die Geschichte der Maria. In der Kirche zu St. Georg in Nördlingen ist sein umfangreichstes Werk, der Schrein des Hauptaltars mit Holzsculpturen und sechzehn gemalten Tafeln, Scenen aus Christi Geschichte, derjenigen der Maria, des h. Georg u. s. w. enthaltend. Zwei Tafeln sind den Bildern der Stifter gewidmet.

Einige dieser Gemälde sind fast Wiederholungen von Compositionen Rogers van der Weyden zu nennen. So lässt sich die Parallele zwischen der Geburt Christi des Flamänders und des Deutschen fast ganz genau ziehen. Friedrich Herlen ist Roger van der Weyden, den man als seinen Meister betrachtet, keineswegs überlegen, sondern eckig und unbeholfen, gleich diesem; kann aber auch, gleich dem Roger, eine feierliche Würde zur Anschauung bringen. Herlen malt frei und lebhaft; doch sind die Tinten sehr wenig vermittelt. Auch sein Altarwerk in Rothenburg hat diese Aehnlichkeit mit Weydens Compositionen. In den Köpfen hat indess Herlen eine frische, oft kecke Tüchtigkeit. Wenn die momentane Bewegung auch nicht flüssig werden will, so ist doch der individualisirte Charakter stets klar gefasst. Nur in den bedeutsamsten Personen höherer Regionen tritt eine leere, geistlose Maske anstatt der Lebenswahrheit ein. Zu Bopfingen, im Dome von Meissen (das Hochaltar mit der Anbetung der drei Könige) in Dinkelsbühl u. a. O. hinterliess Friedrich Herlen Proben seiner Kunst. Von seinem Sohne, Jesse, (blühte 1470) war ein grosses Frescobild im Münster von Ulm ausgeführt, das indess unter der Kalkdecke des Triumphbogens verschwand.

Ein älterer schwäbischer Maler, *Lukas Moser*, zu Weil (blühte 1431) zeigte in seiner zarten, der natürlichen Erscheinung nachgehenden Weise,

wie weit die Schwaben für den Einfluss der flandrischen Kunst vorgebildet waren. In Mosers anmuthige, sanfte Weise trat *Martin Schongauer* oder *Schön* (gest. nach 1490, kaum 50 Jahr alt) und brachte mit derselben die flandrischen Kunstprincipien in innige Verbindung. Schongauer, von einer Augsburgischen Familie stammend, muthmaasslich aber in Ulm geboren, pilgerte nach den Niederlanden und ward der Schüler Rogers van der Weyden. Hierauf kehrte er nach Deutschland und zwar nach Colmar zurück, wo er in wohlhabender Lage seine Tage beschloss.

Die Gemälde Schongauers gehören zu den seltenen Erscheinungen. Indess bieten zahlreiche Kupferstiche das Mittel diesen hervorragenden Künstler zu würdigen, der als der Hauptmeister der Schule von Colmar erscheint. Sein Einfluss auf die Kunst kann sehr hoch angeschlagen werden. Durch eine, wie es scheint, bedeutende Anzahl von Schülern, welche entweder malten oder Kupferstiche lieferten, ward Schongauers Darstellungsweise weit über den engen Kreis der Heimat desselben bekannt. Die erste Eigenschaft, welche an diesem Meister in die Augen fällt, ist ein schlichter deutscher Ernst, welcher sich von allem Flitter abgewandt hält. Während Friedrich Herlen es für nothwendig hielt, die von den Niederländern entfaltete Pracht in den Gewandungen, so wie in dem Beiwerk nachzuahmen, lässt Schongauer sich auf prunkendes Nebensächliche — wie die getreue Wiedergabe kostbarer Kleiderstoffe — nicht ein. Sein Ziel ist eine nach der Natur des Darzustellenden bemessene, klare Anordnung und Darlegung der inneren Zustände durch eine sprechende Bewegung der Figuren. Die Zeichnung ist streng und macht sich sehr fühlbar, da Schongauer die Form nicht mit der Färbung innig zu verschmelzen im Stande war. Das Nackte ist sehr wenig harmonisch durchgebildet, obwohl oft ängstlich nach der Natur gehalten; die Draperie ist durch ihre bauschige Ueberfülle sehr oft dem Erkennen der Körperbewegung hinderlich. Den Flanderern entschieden unähnlich ist Meister Martin durch seine sehr oberflächliche Ausnutzung der Hintergründe. Die Luft kommt bei ihm oft noch als Goldfläche vor.

Keines der Oelgemälde dieses Meisters hat eine so grosse Berühmtheit erlangt, als die Jungfrau Maria im Rosenhag (1473) für die Martinskirche Colmars gemalt. Die Madonna, ziemlich lebensgross, sitzt auf einer Rasenbank, von einer blühenden Rosenhecke mit munteren Vögeln geziert, umgeben. Sie hält das nackte Christkind, das spielend den Arm um ihren Nacken schlingt. Zwei Engel, eine reich geschmückte Krone tragend, schweben über ihrem Haupte. Das Bild ist mit Goldgrund versehen. Die Gesichtszüge sind nicht eben von schöner Form, dazu etwas scharf markirt; aber eine ausserordentliche Anmuth, so wie ein festtäglicher Hauch ruht auf dem Antlitze der Jungfrau und klingt in dem ganzen Gemälde wieder. Das lenzfrische Heitere des Kindes und der in den Rosenzweigen nistenden und spielenden Vögel giebt zu diesem Festklange einen bezaubernden harmonirenden Ton. Die Farbe — Maria trägt ein

lichtrothes Kleid mit tief rothem Mantel — ist leuchtend; nicht in flandrischer Weise verstreut, sondern mehr breit zusammengehalten.

Man kann zwei Malweisen Schongauers unterscheiden. Die erste besitzt mit dem flandrischen Styl manche Berührungspunkte: Kleinlichkeit im Detail, Zertheilung der Gewandmassen in Bauschen und Brüche ohne Bewegungsmotiv, Mangel an Verständniss der inneren Gliederfügung; dünner Farbenauftrag bei stark ins Gefühl fallender Zeichnung. Sodann aber erscheint Schongauer in mehr stylistischer Weise, ohne die Unruhe, welche aus jener ersten Manier folgt, und strebt mehr der formalen Schönheit und der breiten Färbung nach. Ueberhaupt kann dieser Meister nicht in engen Gränzen charakterisirt werden. In seinen jedenfalls zahlreichen echten Kupferstichen, Originalarbeiten oder nach seinen Gemälden gefertigt, offenbart sich ein Schaffensdrang, ein tiefpoetisches Gefühl und eine Lust am Realen nicht nur, sondern an der schlechthin naturalistischen Erscheinung, umfassend genug, um das Urtheil über das, was Schongauer malte, und wie er solches malte, höchst schwierig zu machen.

Neben der Jungfrau im Rosenhag muss als Hauptwerk Schongauers der Rest eines Altarbildes — zwei Flügeltafeln — genannt werden, das aus dem Antoniter-Kloster zu Isenheim nach der städtischen Bibliothek zu Colmar transferirt wurde. Die Innenseite der beiden Tafeln zeigt das von der Jungfrau, St. Antonius dem Eremiten und dem Stifter (Jean d'Orliac, Comthur) adorirte Christkind. Dasselbe liegt nackend auf dem Mantelzipfel der Mutter und ist mit fast peinlicher Naturtreue gemalt. Das Relief ist nicht allein stark, sondern quellend. Die Jungfrau ist, in einer elegischen Stimmung dargestellt, sehr formenschön gerathen und das Gesicht mit der idealen Augenpartie hat Schongauer gewiss nirgend edler dargestellt. St. Anton hat einen Anflug von gothischer Feierlichkeit; der in pygmäenhafter Grösse erscheinende Stifter macht einen störenden Eindruck. In einigen Bildern, von denen die zartempfundene Verkündigung (Graf Pocci in München) der Beglaubigung bedürfte, scheint Schongauer den alt-cölnischen Styl mit einer an Petrus Christophszon erinnernden Auffassung verschmolzen zu haben.

Von den Kupferstichen Schongauers zeigen manche einen kräftigen Realismus, ein sprudelndes Erfindungsvermögen, eine Lust am Phantastischen und Caricaturenhaften und schliesslich eine derbe Auffassung der Zufälligkeiten der natürlichen Erscheinung. Bemerkbar tritt die Richtung auf künstlerische Anordnung hervor, in welcher Schongauer, was seine Stiche betrifft, mit seinen besten Zeitgenossen in die Schranken treten kann. Es ist anzumerken, dass dieser Meister, welcher auf selbständigem Wege zur Genredarstellung vorschritt, die höchsten Verdienste um den Aufschwung der Kupferstecherei sich erwarb, durch welche Kunst den Bildwerken eine vorher kaum geahnte Wirkung auf die Masse des Volkes verliehen wurde. Unter Schongauers Namen gehen viele bemerkbare Gemälde, welche mehr oder weniger die Kennzeichen seiner Malweise an sich tragen: so eine schöne Pietà in der

Bibliothek zu Colmar; eine Folge von sechzehn Passionsbildern daselbst und verstreute Theile eines Altarwerkes (in München, Schleissheim, Nürnberg). David als Besieger des Goliath (München), die Altarflügel aus der Abtei Schussenried bei Ravensburg (Berlin) deuten auf die Colmarer Schule, wenn nicht auf die Spätzeit der Manier des Meisters selbst hin. Als Probe Schongauerscher Zeichnung für den Stich wählen wir die Taufe Christi. (Vergl. Fig. 72). Das Nackte ist naturalistisch

Fig. 72. Die Taufe Christi, nach einem Schongauerschen Kupferstiche.

gehalten, aber durch eine conventionelle Abmagerung steif geworden. Die Empfindung hat hier, aus dem Charakteristischen hervorquellend, einen ritualen Stempel. Die Anordnung bewegt sich in den engsten Grenzen des Nothwendigen, was die Hauptpersonen betrifft. Der Engel, welcher das Oberkleid des Heilandes trägt, zeigt eine eigenthümliche Verschmelzung des Symbolischen und Realen. Dem Sinne nach ist dies Bild noch völlig gothisch, obgleich die individuelle Belebung der Köpfe — mit Ausnahme des Engels — dieser Darstellungsweise widerspricht.

Weder Herlen noch Schongauer nahmen die flandrische Weise unvermittelt an. Jhre deutsche Natur war mächtig genug, um beide

Fig. 73. Die Geburt Christi, nach Zeitblom.

vor der blossen Nachbildung zu schützen. Weniger noch, als diese Maler, bei denen die Art der Flanderer am stärksten wirken musste, weil

sie als Schüler der Vlamingen arbeiteten, machten sich die Nachfolger der erstandenen deutschen Schulen von dem Charakter niederländischer Darstellung abhängig.

Bartholomäus Zeitblom (blühte von 1468—1514) erscheint als ein Nachfolger Schongauers, wendet sich aber, dem idealisirenden deutschen Zuge folgend, der mehr stylisirenden Weise Herlens zu. Es wird vermuthet, dass Zeitblom, welcher Ulm angehören dürfte, unter Schongauer zunächst die Kupferstecherei betrieb, bevor derselbe als Maler auftrat. Barthel (Bartholomäus) S., oder Schongauer, auf Kupferstichen oft vorkommend, soll Barthel Zeitblom bezeichnen. Abgesehen von diesen, den schwebenden Forschungen angehörenden, Umständen, nennen wir einige seiner bedeutendsten Leistungen. Voran das Altarwerk der Kirche auf dem Heerberge (Schwaben), Scenen aus dem Leben der Maria darstellend. Aussen ist die Verkündigung, inwendig die Geburt Christi (vergl. Fig. 73) und die Darbringung im Tempel; auf der Staffel Christus mit den Jüngern, als Brustbilder gefasst. Die Rückseite hat das von Engeln gehaltene Schweisstuch der Veronica und des Meisters Eigenportrait mit der Inschrift: Das Werk hat gemacht Bartholme Zeitblom, maller zu Vlm 1497. Die Stimmung ist in diesen Darstellungen eine äusserst homogene; die Formengebung wie der Ausdruck stehen in harmonischer Wechselwirkung und das Naturalistische tritt zurück. Auf Schönheit zielt Zeitblom nicht ab, während er sich vor Ausschreitungen hütet, welche den Einklang der Stimmung gefährden könnten. Bei der Geburt Christi hat St. Joseph, so wie der draussen erscheinende Hirt lebenswahre Züge; aber dies ist durch die abgezogene feierliche Ruhe der Gesichter mit der Gesammtstimmung des Bildes in vollen Einklang gebracht. Ein echtes Schweisstuchbild Zeitbloms (in Berlin) gehörte dem Eschacher Altarwerk (bei Gemünd, im Limburgschen) an. Dies aus dem Jahre 1496 stammende Werk (Abelsche Sammlung in Stuttgart). zeigt den Maler auf seinem Höhepunkte. Die Innenseite hat die Verkündigung; aussen stehen Johannes Evangelista und Baptista überlebensgross. Das Schweisstuchbild, von zwei Engeln gehalten gehörte der Rückseite an. Das Naturalistische, welches als Grundzug allenthalben durchschimmert, ist stylistisch durchbildet, zum Realen erhoben. Alles das mag keinen Anspruch auf Formenschönheit erheben; aber der aus dem Innern quellende Strom der Empfindung strebt wenigstens zu charaktergerechter Aeusserung in der Form hin. Der Farbensinn Zeitbloms ist ein sehr feiner; seine Harmonie, zu welcher die oft scharf in Berührung gebrachten warmen und kalten Tinten erscheinen, lässt erkennen, dass er die leitenden Principien der Färbung aus sich selbst schöpfte, da die Flandrer und ihre unmittelbaren deutschen Nachfolger die Auflösung der Farbendissonanzen zu einem Gesammtton nicht kannten, wenn ihnen aus dem Gefühl heraus auch oft eine durch Contraste zur Harmonie dringende Färbung gelungen sein mag. Wo Zeitblom die natürliche Erscheinung als solche wiedergeben wollte, da reicht er weit über seine

Zeit hinaus, z. B. in seinen Portraits. Die Galerie Liechtenstein in Wien besitzt zwei Portraits — einen Mann und eine Frau — von Zeitblom, welche an fester Haltung und Lebenswahrheit mit einem Holbeinschen Bildniss verwechselt werden könnten. Die Züge sind aus dem feingefassten Detail herausgebaut und mit grossem Blick vereinigt. Auch diese Portraits zeigen Zeitbloms rationelle Farbenanordnung. Dem Tone des braunen Pelzes und der Mütze des Mannes entspricht der rothe Vorhang im Mittelgrunde. Die Landschaft ist hell und frisch gehalten. Die Frau ist im schwarzen Kleide und trägt ein weisses Kopftuch. Diese Masse von Weiss ist weitergeführt durch eine Papierrolle, welche die Frau in der Hand hält und setzt sich auf das Bild des Mannes fort, der ebenfalls einen zusammengerollten Bogen Papier trägt. Die Farbenstimmung beider Bilder also ergänzt sich gegenseitig und führt es dem Beschauer zu Gefühl, dass die Bilder, wie einst die Personen, welche dargestellt sind, zusammengehören.

Ein zweiter bemerkenswerther Ulmer Meister ist *Martin Schaffner* (blühte 1508—1535). Der idealistischen Richtung Zeitbloms folgend, entfaltet er einen bereits sehr ausgebildeten Sinn für Schönheit der Form und gefällige Anordnung, bei grosser Zartheit des Ausdrucks der Empfindung. Die Pinakothek in München bewahrt vier seiner besten Bilder (1524), die Verkündigung, die Darstellung im Tempel, das Pfingstfest und den Tod der Maria darstellend. Bei Schaffner macht sich indess in seiner Spätperiode das italienische Wesen geltend, durch welches ein nicht zur Durchbildung gelangtes Element in die echt deutsche Darstellung des Meisters gelangt. Schon in dem „Tode der Maria“ zeigt St. Peter, welcher der Sterbenden das Evangelium vorhält, diesen italienischen Anhauch, welcher noch entschiedener in den beiden, die Todtengebete lesenden Gestalten vortritt, in denen, nach ihrer ungemeinen Aehnlichkeit zu schliessen, wohl die Zwillings-Apostel dargestellt sind.

c. Die fränkische Schule.

Nürnberg; Einfluss der Holzbildnerei auf die Malkunst. — Michael Wohlgemuth. — Albrecht Dürer. — Dürers Kunstvermögen; sein Entwicklungsgang. — Die Offenbarung Johannis. — Reise nach Italien. — Verschiedene Gemälde und Zeichnungen. — Niederländische Reise. — Die vier Apostel. — Dürers Schüler und Nachfolger. — Matthaeus Grunewald.

Den Meistern von Ulm reihen wir zunächst die Maler des fränkischen Nürnbergs an, da die schwäbischen Genossen in Augsburg eine Richtung einschlugen, welche weiter, als die Leistungen der Nürnberger, in die folgende Periode der Kunstausübung hineingreift.

Den Nürnberger Malern war die, durch die in dieser Stadt blühende Sculptur und Holzschnitzerei sowie den Erzguss gestützte, Neigung eigenthümlich geblieben, der Bestimmtheit der Formen nachzugehen und nebenbei den Kleiderpomp der modesüchtigsten deutschen Reichsstadt in den Gemälden zu verewigen. Die zum Theil sehr handwerksmässig betriebene Holzbildnerei, in deren Dienst eine namhafte Anzahl der Mitglieder der Nürnberger Malergilde stand, scheint auf die Malerei einen schlimmen Einfluss geübt zu haben. Die Gesichter waren eckig, seelenlos geworden: die Glieder waren zur Dürftigkeit herabgesunken, oder wie bei den Kindengeln unnatürlich aufgeblasen, und die Draperie zeigte in ihren scharfen, knitterigen Faltenbrüchen nur zu deutlich auf die widerstrebende Textur des Holzes hin. Die Zeiten in denen der gothische Styl in Nürnberger Werken seine Triumphe feierte, war dahin. Der streng kirchliche Sinn der verständigen, scharfsichtigen Stadt der „Erfindungen" war gesunken und in dem beginnenden Weltkampfe gegen die Curie in Rom lagen Nürnbergs Sympathien auf anti-päpstlicher Seite. Auch die Malerei liess die katholische Gefühlsinnigkeit vermissen, für welche die entschiedenste Richtung auf das Reale hervortrat, dem das Phantastische, Barocke und fastnachtsähnlich Possenhafte zur Seite ging. Die flandrische realistische Darstellungsweise fand nirgend in Deutschland einen so günstigen Boden, als eben in Nürnberg.

Für die Aufnahme des derben Realismus war das Wirken *Michael Wohlgemuths* (1434—1519) von entschiedener Bedeutung. Wohlgemuth betrieb die Kunst nach gut Nürnbergschem Zunftbrauch. In seiner Werkstatt wurden nicht allein Altarbilder sondern ganze Altäre, mit der vom damaligen Geschmack geforderten Menge von geschnitzten Schnörkeleien, Holzstatuen und Reliefs, Alles bemalt und vergoldet, gefertigt. Wohlgemuth war mit Bestellungen überhäuft. Da der Preis hier wesentlich bestimmend auftrat, so ist die Ungleichheit der Bilder dieses Meisters zu erklären. Die schlechten Bilder, sicherlich schlecht bezahlt, werden nur Gesellen-Arbeit gewesen sein, während der Meister selbst nur für die Erledigung wichtiger Arbeiten zum Pinsel griff. Vorsichtige Besteller, wie die Schwabacher nahmen auf diesen Umstand gebührend Rücksicht. Die Väter Schwabachs bedangen sich folgendes von Meister Michael aus: wenn das Gemälde an einem oder an mehreren Orten „ungestalten" würde, so soll der Meister so lange ändern, bis nach Besichtigung von beiden Theilen die gewünschte „Wohlgestalt" erkannt wird; sei aber die Ungestaltheit des Bildes dermaassen gross, dass ihr nicht abzuhelfen wäre, so soll Wohlgemuth die Tafel selbst behalten und das Geld herausgeben.

Der Gesellenbilder wegen scheint Wohlgemuth — der ohnehin durch seinen grossen Schüler Dürer so tief in den Schatten gedrängt wurde — geringer geschätzt worden zu sein, als er es, nach seiner eigenen Begabung verdiente. Er besitzt vor allen Dingen eine ausserordentlich leichte Hand in der Anordnung, ist nirgend ängstlich, weiss Schwierigkeiten, die ihm ersichtlich im Wege lagen, zu besiegen oder auf gewandte

— oft auch naive — Weise zu beseitigen. Es ist ihm zunächst um Deutlichkeit, feste Ausprägung des äusserlich Persönlichen zu thun. Der Innerlichkeit seiner heiligen Personen wird er nicht mächtig; doch bleibt er auf einer Höhe, welche das Achtunggebietende, Ehrwürdige bewahrt. Bei den Figuren, welche niedere Rollen in seinen Bildern spielen, oder gar bei den Vertretern der Bosheit und Gefühlosigkeit greift Wohlgemuth indess in die Pöbelhefe hinab und bringt die gemeine Natur, das Hässliche, in oft crasser Weisse zur Erscheinung. Seine Marterscenen mit den

Fig. 74. Die Geburt Christi, nach Wohlgemuth.

ungeheuerlichen Henkersknechten sind in jeder Hinsicht haarsträubend. Der Farbenauftrag ist bei ihm dünn, die Schatten oft durchsichtig behandelt; die Tinten erscheinen leuchtend, aber ohne Vereinigung. Als ein Hauptwerk ist der Altarschrein in der Marienkirche zu Zwickau (1479) zu nennen. Ist der Schrein offen, so sieht man in der Mitte die Mutter Maria mit dem Kinde und acht heilige Frauen, lebensgrosse, aus Holz geschnitzte Rundfiguren, bemalt und vergoldet. Auf den Flügelbildern ist die Verkündigung, die Geburt Christi (vergl. Fig. 74), die Anbetung der heil. Drei Könige und die heilige Familie gemalt. Auf dem äussern

Theile ist die Leidensgeschichte Christi dargestellt. Die Passionsscenen sind rohe Gesellenarbeit. Sehr bedeutsam soll Wohlgemuth in den lebensgrossen Bildern von Heiligen erscheinen, welche ursprünglich für die Moritzcapelle der Augustinerkirche zu Nürnberg (1487) vollendet wurden. Wie dies oft bei Wohlgemuth vorkommt, sind die weiblichen Figuren edler und ausdrucksvoller gerathen, als die männlichen Heiligen. Das schönste Werk Wohlgemuths ist (nach Waagen) die Malerei des Altars der Kirche von Heilsbronn. Es sind Scenen aus Christi Leben, die berühmte Gregorianische Messe und die Bildnisse der Stifter des Bildes — Markgraf Friedrich IV. von Hohenzollern sammt seinen Familienmitgliedern — in denen der Meister eine edle Auffassung, Mannigfaltigkeit der Köpfe und Bewegungen und, was die Portraits betrifft, eine glückliche Darlegung der geistigen Seite der Figuren entfaltet hat.

Aus der Werkstätte dieses geschäftsmässig arbeitenden Künstlers, der die Kräfte selbst des kleinsten Lehrjungen bei seinen Productionen zu verwenden verstand, ging der grösste Maler hervor, dessen sich Deutschland bis zu jener Zeit rühmen konnte — *Albrecht Dürer*. Wohlgemuth hatte die Kunst zum Handwerke erniedrigt; Dürer hob sie auf die Höhe der Weltanschauung seiner Zeit. In Dürer ward vor allem das Deutsch-Nationale der Kunst frei. Keiner seiner deutschen Zeitgenossen hat gleich Dürer die Eigenthümlichkeiten deutschen Geistes und deutscher Empfindungsweise, deutschen Ernst und deutsche Innigkeit, die Verständigkeit, Ueberlegsamkeit deutscher Beobachtung mit dem tiefsinnigen Spiel übersinnlicher Vorstellungen durch die Kunst zu verkörpern vermocht. Das Religiöse, in andächtiger Simplicität erfasst, das Heldenhafte sammt einer deutsamen Märchenwelt, so wie das häuslich Gemüthliche und erhaben Seherhafte wird von Dürer mit gleicher Kraft umfasst. Er musste sich aus dem Wuste des flandrischen, ausgearteten Styls, des geschmacklos aufgefassten Naturwahren, aus der Tiefe eines prosaischen Realismus zu idealen Regionen emporringen. Trotz aller Hindernisse fand er den Weg zur schönen Form des künstlerischen Gedankens. Auf eigene Weise hat Dürer das Problem gelöst, dessen Lösung die Italiener seiner Zeit auf ganz anderm Wege gefunden hatten, und obwohl er sich auf der fremdländischen Bahn, trotz der Kunstproben, welche er vor sich sah, nicht zurecht zu finden vermochte, so bewies er doch in seinem letzten grossartigen Bilde, den sogenannten vier Temperamenten, dass er den grössten Künstlern aller Zeiten ebenbürtig sei. Die Hoheit seines Geistes war so augenfällig, dass Melanchthon von Dürer urtheilte: an ihm sei die Malerkunst, so hoch sie gestanden, nur das wenigst Bedeutende im Vergleich zu seinem Geiste, mit dem er alle Dinge erfasst und verarbeitet habe.

Albrecht Dürer, 1471 zu Nürnberg geboren, war der Sohn eines Goldschmieds, dessen Ehe mit achtzehn Kindern gesegnet war. Bereits als Knabe war er für die Arbeiten seines Vaters vorgebildet, ward aber, da er entschiedene Neigung für die Malerei zeigte, zu Meister Michael Wohlgemuth (1486) in die Lehre gebracht. Ohne Zweifel hat hier Dürer,

welcher mit dem Grabstichel bereits umgehen gelernt hatte, auch als Kupferstecher und Radirer sich nützlich gemacht. Die Festigkeit seiner Hand, die Sicherheit der Linie, welche Dürer eigen war, mag sich auf diese Zeichnungen mit dem Stichel stützen. Seine Lehrzeit währte drei Jahre; dann trat Dürer seine zunftmässige Wanderschaft an. Während der vierjährigen Dauer derselben besuchte er die oberrheinischen Gegenden und war auch in Colmar, wo er indess Martin Schongauer nicht antraf. Dieser Meister aber scheint einen tiefen Eindruck auf den jungen Maler gemacht zu haben. Die Verbindungen Schongauers, der Betrieb der Kupferstecherei, das ganze bewegte Leben der Malerwelt Colmars, musste Dürers Blick über den bisherigen engen Gesichtskreis hinausführen. Die Formengebung Schongauers, die Anordnung und das Gefältel der Gewandung, wie sie dieser Meister liebte, lassen sich lange in Dürers Arbeiten verfolgen. Von den weiteren Wanderungen Dürers ist nichts zu berichten, als dass der Künstler während derselben Gelegenheit gefunden haben muss, sich mit der Darstellung mythologischer Gegenstände, mit italienischer Kunst, zu befreunden.

Dem Zunftgebrauch gemäss, welcher neben den herkömmlichen Probestücken des aus der Fremde zurückgekehrten Künstlers ein Stück erheischte, „von einer andern, als Nürnberger Art“, bewarb sich Dürer um das Meisterrecht der Malergilde seiner Vaterstadt (1495) durch eine Federzeichnung, welche eine Bakchische Scene, Orpheus von Mainaden geschlagen, darstellte. — Die bald darauf geschlossene Ehe mit einer geizigen und herrschsüchtigen Frau, Agnes Frey, ist für den Meister eine Quelle immerwährender Pein geworden und hat ihn schliesslich vorzeitig ins Grab gestürzt. — Aus der ersten Zeit des Jungmeisters sind einige Bildnisse vorhanden: dasjenige seines Vaters (1497) „Da er war siebenzig Jahr alt“, — ein mit geistvoller Genauigkeit aufgefasstes Werk. Ein Selbstportrait des Malers, in dessen 26. Jahre, bemerkbar durch eigenthümliche Tracht, besitzt einen bezaubernd sittigen, sanften Ausdruck. Pastöser, lebenswarmer gemalt erscheint das Bildniss der schönen Patriciertochter Fürleger (in Lützschena, Speck-Sternburg'sche Sammlung) vom Jahre 1497. Ein grosses Werk aus Dürers früher Zeit war das Baumgärtnersche Altar des St. Katharinenklosters in Nürnberg (1498—1499). Das Mittelbild, die Geburt Christi, ist unfrei gerathen und mit sichtlicher Trockenheit aufgefasst; dagegen bricht in den Flügelbildern bereits das Eigenartige des Künstlers hervor. Hier sind die kampfbewehrten Heiligen, Georg und Eustachius, dargestellt. St. Georg ist eine massige, schwere Figur, die auf den Stechplätzen sicherlich Ehre eingelegt haben würde; St. Eustachius aber erscheint als ein hagerer, sehniger Kämpe, mit sorgengefurchtem Gesicht, in tiefe Gedanken versunken. Die Stellung dieses Geharnischten ist frei und bezeichnend, die ganze Persönlichkeit voll eindringlicher Kraft. Mit grosser Sachkenntniss sind die Rosse der beiden heiligen Heroen dargestellt. St. Eustachius ist wahrscheinlich das Urbild des Dürerschen Stichs: „Ritter, Tod und Teufel“.

Von grösster Wichtigkeit für die geistige Durchbildung Dürers war das Erscheinen des gelehrten und weltgewandten Wilibald Pirkheimer in Nürnberg (1497). Dieser ausgezeichnete, für classische Gelehrsamkeit

Fig. 75. Die apokalyptischen Reiter, nach einem Dürerschen Holzschnitte.

wie für die Kunst begeisterte Mann, der sich länger im Auslande bewegt, namentlich die glänzenden Hochschulen Pavias und Bolognas besucht hatte, schloss mit Dürer eine Freundschaft, die den Tod des Malers überdauerte. Das Universale, welches bald in Dürer zu Tage trat, die licht-

volle, edle Weltanschauung des Künstlers weist — wie hoch auch Dürers Begabung angeschlagen werden möge — unzweifelhaft auf den Einfluss Pirkheimers hin.

Bereits in seiner ersten Periode warf sich Dürer mit Eifer auf die für die Wiedergabe durch den Kupferstich oder Holzschnitt bestimmten, meist umfangreichen Arbeiten. Seine Zeichnungen zur Offenbarung St. Johannis stammen aus dem Jahre 1498. In diesem hoch-merkwürdigen Werke, aus 16 Blättern bestehend, kommt die Schaffenskraft Dürers bereits in abgerundet charakteristischer Weise zu Tage. Das Nächste, was dem Beschauer auffällt, ist die kühne Unabhängigkeit, mit welcher Dürer an seinen Stoff hinantritt. Das Schrankenlose der apokalyptischen Scenen, deren Schauplatz das Weltall ist, schreckt den Maler nicht zurück. Er geht geradeswegs, geführt von den Worten des Sehers, der Sache selbst auf den Leib. Die Metaphern des Apostels werden bei Dürer zur Realität: der Maler, treu und gewissenhaft, lässt die abstractesten Vergleiche, bei denen von körperlichen Bezügen nicht im entferntesten die Rede sein kann, in greifbarer Weise erscheinen. Blitze und Flammen fahren aus den Augen, Schwerter aus dem Munde, und trotz des Uebersinnlichen der Vorstellung ist dieselbe mit fester Lebenswahrheit gegeben. Der Eindruck ist zumeist ein gewaltiger, wie bei dem Altar der Tage, mit den sieben Sternen in der Hand, thronend zwischen sieben Leuchtern. Da aber, wo die Symbolik sich fest an das Leben anschliesst, erreicht Dürer eine Erhabenheit, eine Grösse des Effects, welche in der ganzen Kunstgeschichte nicht überboten worden sind. Die vier Reiter, der Hunger mit der Wage in der Hand, die Pest, ihre Giftpfeile abschiessend, der Krieg mit dem zweischneidigen Schwerte und der Tod, welcher mit der Sense aufräumt, sind, ihrer furchtbar-erhabenen Charakteristik nach, den apokalyptischen Reitern des Cornelius völlig ebenbürtig. (Vergl. Fig. 75.) Die schwertbewehrten, metzelnden und würgenden Todesengel, welche die Mächtigen der Erde vernichten, erscheinen gleich erbarmungslosen Naturkräften, gegen welche menschliches Flehen und Entsetzen, geschweige denn der Widerstand, ohnmächtig sind. Alle vier Euphratengel sind gleichmässig mit der Erfüllung ihrer Mission, — dem Hinmorden Wehrloser — beschäftigt; aber wie verschieden vollziehen sie den allgewaltigen Willen! Der Eine weist mit kalter, überlegener Verachtung das Flehen um Erbarmen zurück, indess er, den Unreinen mit sehr bezeichnender Handbewegung zurückschiebend, zum Todesstosse ausholt. Der zweite Engel scheint, während er würgt, den Opfern zuzuschreien, weshalb sie das Verderben ereile. Was er zu verkündigen hat, und wie seine Worte aufgenommen werden, ist dem Engel völlig gleichgültig. Anders ist der dritte Engel aufgefasst: er müht sich in seinem Tagewerke; die zusammengehauenen Opfer kümmern ihn durchaus nicht, obgleich er einen Kaiser und einen Papst unter dem Schwerte hat; sondern keuchend arbeitet der Furchtbare, um Denjenigen gerecht zu werden, welche seiner Klinge verfallen sind. Der vierte Engel ist die personificirte Vehemenz. Das Schwert mit beiden Händen

regierend, saust er daher; aber kein Zug von Grimm oder Zorn gegen die Opfer lässt sich spüren — es ist der Feuereifer des empfangenen Befehles, der ihn treibt. Wenn dies keine sinngerechte, bildliche Interpretation der Worte des Apokalyptikers ist, so giebt es überhaupt keine. In edlerer, eindringlicherer Weise ist das Uebersinnliche, Miraculöse nie bei Dürer erschienen. Das Wesen des Darzustellenden schafft bei dem Maler den Styl, die Vortragsweise im Einzelnen. Wunderbar mischt sich das Maasslose der Vorstellungen mit den realen Erscheinungsmitteln. Der Reichthum der Anschauungen ist bewundernswerth; die Energie, das Feuer der Conception in keiner einzigen spätern Arbeit Dürers übertroffen. In den Offenbarungsbildern ist, mit Aufwand einer ebenso beweglichen als erhabenen Phantasie, das Uebersinnliche charakterisirt und zwar durch Formen, welche dem wirklichen Leben entnommen sind. Fest erscheint der Ideenkreis mit seinen divergirenden Gedankenstralen; trotz der scheinbaren Zufälligkeit in dem mannigfaltigen Detail ist hier Alles ursächlich. Dies Phantasievolle wird später bei Dürer in das bloss Phantastische — Massen von Vorstellungen ohne festes Ziel — abgeschwächt; das mit einem realen Gedankengehalt Erfüllte kommt später in einer niederern Art, als mystisches Spiel, zur Darstellung und erst am Ende seiner Laufbahn vermag es der Meister, die supranaturalistische Erhabenheit seiner Offenbarungs-Folge mit der schmucklosen Prosa seiner Passionsbilder zu einem wahrhaft künstlerischen Ganzen zu verschmelzen. Kleinliche Grübelei scheint den Meister, dessen Stimmung unter der Herrschaft seiner Ehetyrannin stand, nur zu oft beschlichen zu haben. Mit der vermehrten Einsicht in die Principien seiner Kunst, in die innere Gliederung ihres wissenschaftlichen und technischen Theiles, stieg seine Schöpferkraft keineswegs im gleichen Verhältniss. Dann erst, als der Geprüfte „auf sieben Feuercapellen" durchläutert worden war, brach sich die angeborene Erhabenheit seines Geistes, seiner Empfindung wieder Bahn. Er schüttelte all den manieristischen Firlefanz, mit welchem so manche seiner Schöpfungen bis zur Widerwärtigkeit beladen sind, von sich ab.

Der Versuch, das Formenschöne in seinen Bereich zu ziehen, misslang Dürer in seinem Hercules, welcher die Harpyien mit Pfeilschüssen erlegt (1500). Hier hatte er nicht charaktergerechte Figuren zu schaffen, sondern sich einem höchst vollendeten Kanon für einen bestimmten Zweck harmonisch durchbildeter Formen zu fügen. Für diese Aufgabe war Dürer nicht geschult und wurde es auch nie. Wo die classische Welt in seinen Stichen erscheint, sehen wir dieselbe in wunderlich-prosaischer Geschmacklosigkeit parodirt.

Selbst sein Aufenthalt in Italien in den Jahren 1505 u. 1506 vermochte es nicht, Dürer eine klare Einsicht in das Wesen italienischer Kunst mit ihren classischen Reminiscenzen zu verleihen. Es ist eine fremde Sprache, die er nicht versteht und auch am Ende weder lernen kann noch mag. Das „Antikische" schien ihm mindestens sehr über-

flüssig. Er machte seine „Gemel“ (Gemälde) mit allem Fleiss, recht wie die Dinge in der Natur sich darstellten und verwandte ‚sonderbaren Fleiss‘ darauf, zuerst alle Fehler in der Zeichnung zu vermeiden und alles „Nichtsnutzige“ oder nicht ursächlich Erheischte, abzuthun. Dann aber musste auch seine Tafel, wie der treue deutsche Künstler glaubte, selbst von den „antikischen Leckern“ probehaltig befunden werden.

In Venedig hatte Dürer den Rechtsschutz gegen die widerrechtliche Nachbildung seiner Kupferstiche und, was als höchst verbrecherisch betrachtet wurde, seines „Zeichens“ oder Monogrammes nachzusuchen. Der Dieb und Fälscher war der später so berühmte Stecher Marc Antonio Raimondi, der Gründer der italienischen Kupferstichschule. Dürer machte in Venedig nicht geringes Aufsehen und man kann glauben, dass der damals etwa zweiunddreissigjährige Tizian gegen die charakteristische Kraft des Deutschen nicht unempfindlich gewesen sei. Dürer selbst blieb von dem Styl der Italiener unberührt, wenn man vielleicht ausnimmt, dass er sich des Bunten und Verstreuten in seiner Färbung bewusst wurde und fortan nach grösserer Breite strebte. Für die deutsche Gemeinde zu Venedig (St. Bartholomäuskirche) malte Dürer ein grosses Altarbild, das sogen. Rosenkranzfest, eine Krönung Mariae darstellend, jetzt im Kloster Strahow in Prag befindlich, dessen Bildnisse namentlich den Beifall der Italiener fanden. Selbst Raffael urtheilte später über Dürers Fähigkeiten: „Wäre dieser Deutsche, gleich uns, beim Anblicke der Meisterwerke der Kunst, aufgewachsen, so würde er uns Alle übertreffen!“

Nachdem Dürer Padua und Bologna besucht hatte, kehrte er, ohne Florenz, Lionardo da Vinci und Michel Angelo gesehen zu haben, nach Nürnberg zurück. Der Meister war in die Vollkraft seines Schaffens eingetreten. Seine Thätigkeit hält mit derjenigen der fruchtbarsten und vielseitigsten Künstler aller Zeiten den Vergleich aus. Grosse Oelgemälde, Zeichnungen, Schnitzwerke aus Speckstein und Buchsbaum, Compositionen für den Kupferstich und Holzschnitt, bei deren Ausführung Dürer wohl selbst mit Hand anlegte, beurkunden die Geistesfülle des Meisters.

Einen Beweis, wie weit er der Durchbildung des Nackten mächtig war, gab Dürer in seinen lebensgrossen Figuren von Adam und Eva, die von den Zeitgenossen als ein Wunder von Schönheit gepriesen wurden (1507). Höchst bewegt, und in den fast stets richtig gezeichneten, oft aber ungenügend beleuchteten Verkürzungen in die Tiefe des Bildes greifend, erscheint das Martyrium der Zehntausend Christen unter Sapor II. von Persien (im Belvedere zu Wien). Der geistige Gehalt dieser Henkerscenen im Grossen ist allerdings gering; aber reicher an Bewegungsmotiven an kühnen Stellungen, an Mannigfaltigkeit der Charaktere kann kein anderes Gemälde Dürers gefunden werden. Auch die Färbung, leuchtend und mit schmelzendem Impasto ist höchlich zu loben.

Seine grosse Leichtigkeit und Beweglichkeit zeigt die Art, wie er in dem Werke für das Landauer Zwölf-Brüderhaus in Nürnberg, welches die Anbetung der h. Dreifaltigkeit darstellt, (jetzt im Wiener Belvedere),

gelegentlich in der Anordnung und Stimmung dem altkirchlichen Styl Genüge zu leisten wusste. Oben auf dem Altarbilde thront Gott der Vater, den ans Kreuz geschlagenen Sohn im Schoosse haltend. Engel mit den Marterwerkzeugen etc. umgeben die durch die Taube vervollständigte Gruppe. Unten ist auf der einen Seite Maria mit den heil. Jungfrauen und Märtyrinnen, auf der anderen Johannes der Täufer mit den

Fig. 76. Gruppe aus Dürers Anbetung der h. Dreifaltigkeit.

männlichen Heiligen dargestellt. Dann folgen abwärts Gläubige verschiedenen Geschlechts, Standes und Alters, in den Köpfen, der Bewegung, der Tracht sehr naturwahr gehalten. (Vergl. Fig. 76.) Auch die Landschaft ist trefflichst behandelt. Dürer, welcher unter allen Umständen eine deutlich gekennzeichnete Stimmung zum Ausdruck bringt, hat auch in den mit starkem Anklang an gothische Stylistik behandelten oberen Theile des

Bildes einen tief religiösen — obwohl keineswegs frömmelnden — Sinn zur vollen Geltung gebracht.

Eine Madonna (1512) führen wir hier bloss deshalb an, um aus der mangelnden Formenschönheit derselben die Folgerung herzuleiten, wie ernstlich der Meister gerungen haben muss, um sich den Weg bis zu jener Höhe zu bahnen, wo der künstlerische Gedanke mit dem Formschönen nothwendig verbunden auftritt, wie in den vier Temperamenten Dürers. Wo Dürer die Schönheit leiblich anschaute, da war er der Mann, sie auf die Leinwand oder auf das Papier zu bringen. Die künstlerische Idee aber gebar bei ihm das Schöne erst am Ende seiner reichen Künstlerlaufbahn.

Es unterliegt wohl kaum einen Zweifel, dass Dürer, hätte er seine ganze Kraft auf die Malerei verwenden können, schon früher zu einer geschmackvolleren, formenschönen Darstellung durchgedrungen wäre. Aber die Nothwendigkeit des Erwerbes, um für sich und seine Familie sorgen zu können, trieb ihn dazu, zur Holz- und Kupferstecherei seine Zuflucht zu nehmen, da, wie er selbst äusserte, beim „Kleibeln" nichts herauskomme.

Die Oelmalerei hatte, besonders in kirchlicher Hinsicht, einen sehr engen Spielraum; denn die Wogen der Kirchen-Reformation stiegen immer höher und in den protestantisch gestimmten Städten Deutschlands, zu denen Nürnberg zählte, war vom Stiften grosser Altarwerke, kirchlicher Gemälde für Begräbnisshallen u. s. w. keine Rede mehr. Der Nürnberger Rath knauserte der Malerei gegenüber, und Kaiser Maximilian wusste einem Dürer keinen grossartigeren Auftrag zu geben, als ein Gebetbuch zu „illuminiren", die Zeichnung zu einem Schwertknauf und zu einem monströsen Holzschnittwerke „Kaiser Maximilians Ehrenpforte" zu liefern und nebenbei des Kaisers Bildniss zu malen.

Diese engen Grenzen sprengte Dürer durch die, für die weiteste Verbreitung berechneten Kupferstiche und Holzschnitte. Die Kunst, ohnehin in Deutschland von den Fürsten und vornehmen Personen bei weitem nicht so geschätzt, wie dies von den hochstehenden Italienern geschah, welche den deutschen Standesgenossen an Bildung ungemein überlegen waren — die Kunst ward durch die Nachbildungsmittel in unserem Vaterland eine Pflegetochter des Volks. Es sind Blätter unter den Dürerschen Kupferstichen und Holzschnitten, welche noch gegenwärtig als Meisterwerke gelten können.

In erster Linie steht hier der Kupferstich: „Der Reuter" genannt, auch als Ritter, Tod und Teufel, oder der Reiter durch Tod und Teufel bezeichnet. (Vergl. Fig. 77.) Auf mächtigem, mit Eichenlaub geschmücktem Streithengst reitet ein vom Kopf bis zur Zeh geharnischter Kämpe durch eine Schlucht, den getreuen Jagdrüden neben sich. In festem Griffe hält die Rechte die scharfe Lanze, die Linke den Zügel. Das Helmvisir ist emporgeschlagen — man sieht ein ernstes, sinnendes Gesicht voll Ruhe und eiserner Entschlossenheit. Der Tod auf dem lahmen Gaule reitet neben

ihm und hält ihm das Stundenglas vor und hinterdrein stelzt ein Unhold mit einem Kopfe, der auf ein Schwein und einen Bock deutet — scheusslich anzusehen, trotz des unaussprechlich Gemeinen und Absurden der Formbildung. In diesem Ritter, der eine nicht abzuschwächende Anziehungskraft ausübt, hat man Franz von Sickingen erkennen wollen, von dem ein Vers Huttens allerdings aussagte:

„Obschon ich reitt im finstern Thal,
Fürcht ich nit Tod und Teuffel zumal."

Fig. 77. Der Reuter. Nach einem Dürerschen Kupferstiche.

Ein anderer Stich, an charakteristischer Kraft dem Reuter nachstehend, ist die „Melancholie", (1514), ein geflügeltes, reichgekleidetes Weib, tiefes Grübeln und das Weh verlorener Sehnsucht im Antlitze zeigend. Sie ist von wissenschaftlichen Instrumenten, Handwerksgeräthschaften

Fig. 78. Johannes und Petrus, nach Dürer.

und Büchern umgeben — die Symbole dafür, dass alles Irdische ungenügend sei, um die düstere Hoffnungslosigkeit zu verscheuchen.

Die **Passionsgeschichte** hat Dürer drei Male, ein Mal im Kupferstich, zwei Mal im Holzschnitte dargestellt. Einfachheit und schlichte Treue des Ausdruckes, eine liebevolle Genauigkeit bei der Vorführung des Baulichen, Landschaftlichen und die Abwesenheit alles Strebens auf starken Effect machen die Passionsbilder zu wahrhaft rührenden Erzeugnissen. Sie können in der That als deutsche Volks-Evangelien angesehen werden. Oft die höchste Anmuth, bei einer kleinbürgerlichen Beschränktheit in den häuslichen Scenen, ist von Dürer in seinen Bildern aus dem **Leben der Maria** dargelegt. Das Landschaftliche ward von Dürer mit grosser Virtuosität selbständig behandelt. Er ging genau ins Einzelne ein, traf seine Stimmung schon in der Anordnung, den Bodenformen, der perspectivischen Haltung und es kommt nirgend vor, dass er über sein Detail die Gesammtstimmung aus den Augen verliert.

Wir wenden uns, nur die Hauptzüge des Wirkens eines so umfassenden Genius verfolgend, zu Dürers erhabenstem Meisterwerke: es sind die Apostel Johannes und Petrus, Paulus und Marcus, welche auf zwei hohen, schmalen Tafeln in Lebensgrösse gemalt sind. St. Johannes, ein idealschöner Kopf — beiläufig eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Kopf

Schillers zeigend — hat die Bibel aufgeschlagen und scheint über das mystische „Im Anfange war das Wort und das Wort war bei Gott" in tiefes Sinnen verloren. Neben den jugendlichen Lieblingsjünger Christi steht St. Peter in ruhiges Prüfen versenkt. (Vergl. Fig. 78.) Auf der anderen Tafel sieht man Paulus, schwertbewehrt, die Bibel auf dem Arme (altes und neues Testament, nach der Stärke des Buchs zu urtheilen) und blickt ernst den Beschauer an. Hinter ihm steht, feurig, in der Rede begriffen, so dass die weissen Zähne sichtbar werden, St. Marcus. Einen erhabeneren Typus als St. Johannes und St. Paulus besitzen diese Apostel bei keinem Maler. St. Petrus auf dem Abendmahle Lionardos mag dem St. Peter auf Dürers Bilde überlegen sein; gewiss ist es, dass die beiden vorderen Apostel in den beiden anderen ihre Ergänzung finden. Der Contrast der vier Köpfe ist zu einer reinen Harmonie verschmolzen. Das geistig Angeschaute, tief Empfundene hat seine vollste, schöne Erscheinung gewonnen. Hier findet man keine Eigenheiten, Willkürlichkeiten des Künstlers mehr — bei grossartiger Freiheit, Leichtigkeit und Naturwahrheit sind die Formen der Köpfe, der Ausdruck, die Haltung und die herrliche Gewandung in strengster Weise bemessen. Dies unsterbliche Werk ward der Stadt Nürnberg von dem Meister zum Andenken geschenkt. (Jetzt eine der Perlen der Münchner Pinakothek).

Die Reise Dürers nach den Niederlanden erwähnten wir gelegentlich schon — es war ein geschäftliches Unternehmen, welches eben keinen grossen Gewinn aus dem Verkaufe von Stichen und Holzschnitten abwarf, dafür aber dem Maler die Bekanntschaft namhafter Kunstgenossen und der Meisterwerke der Niederländer, nebenbei auch die ziemlich folgenleere Gunst der Statthalterin Margarethe der Niederlande verschafften. Als Schriftsteller trat Dürer mit dem Werke über Fortifications-Kunst (1527) und über geometrisches Zeichnen (1525) so wie über menschliche Körperproportion (1528) auf.

Von den Schülern und Nachfolgern Dürers ist ihm keiner auch nur nahe gekommen, was die Universalität seines Schaffens, das Grosse seiner Auffassung betraf. Eine oder die andere Seite der Production mag von den Epigonen Dürers auf der Höhe der Werke des Meisters gehalten worden sein; zu einer edleren Blüte aber sind die Schüler nicht emporgestiegen.

Hans Wagner, nach seinem Geburtsorte *von Culmbach* genannt, (blühte um 1513) war nicht ohne Schönheitssinn und zeichnete sich durch genaue Naturbeobachtung aus, bleibt aber mit seinen ernsten, oft seelenlosen Bildern in der kirchlichen Richtung befangen. Als Bildnissmaler besass Culmbach grosse Verdienste. Seine Darstellung ist kraftvoll, würdig und künstlerisch abgeschlossen, sein Colorit von kräftiger Wirkung. Seine Bildnisse waren meist scenisch entwickelte Bilder. Als sein bestes Werk ist das Tuchersche Altar in der Sebalduskirche zu Nürnberg zu nennen.

Ebenfalls gut im Colorit erscheint *Hans Schäuffelin*, wahrscheinlich ein Nürnberger (starb 1540). Seine Werke sind von ungleichem Werthe,

oft fast handwerksmässig schablonirt und weder mit dem Streben nach schönen Formen, noch stoffgerechter Anordnung auftretend. Als Zeichner für den Holzschnitt beurkundete Schäuffelin ein sehr lebhaftes Vermögen für das Naturwahre, wie seine Folgen aus dem Soldatenleben (höchst interessante Blätter), sein Theurdanck und zwanzig Blätter eines Hochzeittanzes mit ihren unerschöpflichen Bewegungsmotiven beweisen.

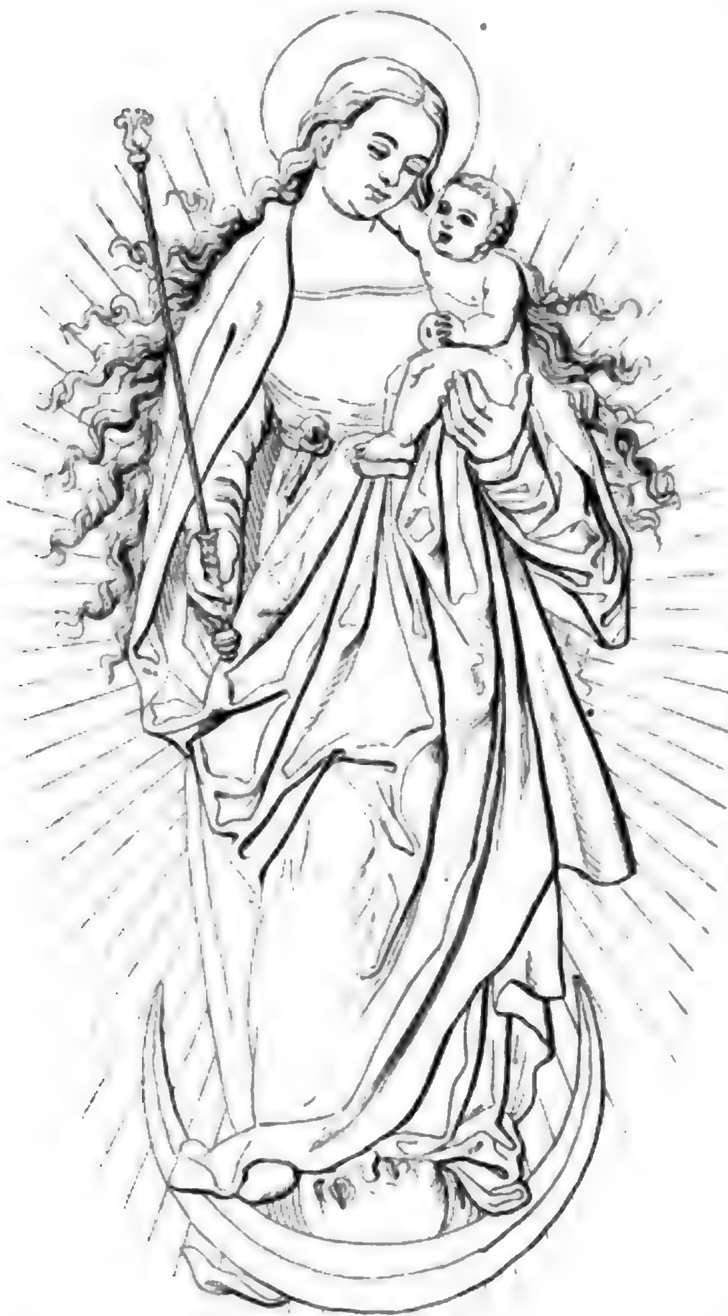


Fig. 79. Die h. Jungfrau in der Glorie, nach Grunewald.

Albrecht Altdorfer, zu Altdorf bei Landshut geboren (1488—1538) cultivirte die romantische und phantastische Richtung. Er verstand sehr gut die Landschaft zu behandeln. Die Ausführung seiner oft mit Schaaren von Figuren auftretenden Bilder, geht ins Miniaturmässige. Als Hauptwerk ist die mühselige Arbeit „Sieg Alexanders des Grossen über den Darius" (1529) jetzt in der Münchener Pinakothek befindlich, zu nennen. Für die Culturgeschichte ist dies Bild durch die, der Zeit des Künstlers angehörende, unendlich mannigfaltige Costumirung wichtig, während der ästhetische Werth des unendlich steif angeordneten Bildes desto tiefer steht.

Hier sind noch *Berthold* (1496 — 1540) und *Hans Sebaldus Beham* (1500—1550), *Heinrich Aldegrever* aus Soest (1502—1562) und *Georg Penz* (1500—1556) zu nennen.

Eine isolirte Stellung zwischen der nürnberger und der schwäbischen Schule nimmt *Matthias Grunewald* aus Frankfurt ein, welcher zu Aschaffenburg malte (blühte in den ersten Decennien des XVI. Jahrhunderts). Er folgte dem spät-gothischen Styl und liebte in seinen ernsten, würdevollen Bildern eine symmetrische Anordnung, war ein guter Colorist, besass indess in den Figuren — die gleichwohl sehr durchbildete,

charakteristische Köpfe zeigen — keine gefälligen Proportionen. Sein bedeutendstes Werk ist ein aus sechs Tafeln bestehendes Altarwerk, ursprünglich für die Margarethen- und Moritz-Kirche in Halle a. S. bestimmt, später aber — mit Ausnahme einer Tafel — in die Galerie zu Aschaffenburg und von dort in die Münchener Pinakothek versetzt. Es ist die Legende von der Bekehrung des heiligen Mauritius in dem Mittelbilde dargestellt. Auf den Flügeln sind St. Lazarus, Magdalena, Chrysostomus, Valentinian gemalt.

Von der Thätigkeit Grunewalds in den sächsischen Landen findet sich ferner eine sehr bedeutsame Spur in der Wenzelskirche zu Naumburg. Ohne Zweifel gehört ihm die daselbst befindliche Anbetung der Könige mit Figuren in Lebensgrösse. Die mit ihrem hübschen Kinde in einer Landschaft sitzend dargestellte Maria hat jene volle, fast behäbige, Gesichtsbildung und jenen sanft-zufriedenen, kindlichen Ausdruck, der den Madonnen Grunewalds eigenthümlich ist. Die anbetenden Könige sind von edler Bildung und kräftig durchgeführter Charakteristik. Ein anderes vorzügliches Werk vom Jahre 1529 befindet sich in der Marienkirche zu Halle. Es ist ein Altarschrein mit doppelten, aussen und innen bemalten Flügeln, von welchen jedoch nur das innere Hauptbild „Maria in der Glorie, von dem knieenden Stifter verehrt“ und die inneren Flügelbilder, die h. Mauritius und Alexander darstellend, mit Sicherheit dem Meister beizumessen sind, während die übrigen Darstellungen zum Theil dem Lukas Cranach angehören, zum Theil von Schülerhand ausgeführt sind. Die Mutter Gottes in der Glorie (vergl. Fig. 79) scheint Grunewald mit besonderer Vorliebe dargestellt zu haben, da sich mehrere Gemälde dieser Art von ihm finden. Ohne Frage gehören diese Madonnenbilder zu den herrlichsten Schöpfungen der deutschen Kunst am Ausgang des Mittelalters, wie denn überhaupt dem trefflichen Meister, über dessen Lebensverhältnisse wenig bekannt geworden ist, neben Dürer und Holbein die erste Stelle unter den deutschen Malern des XVI. Jahrhunderts zuerkannt werden muss.

---

d. Die Schule von Augsburg-Basel.

Mittelstellung Augsburgs zwischen Franken und Schwaben. — Hans Burgkmair. — Hans Holbein der Aeltere. — Hans Holbein der Jüngere. — Seine Jugendwerke. — Seine Arbeiten in Luzern und Basel; die Passion, die Meyersche Madonna. — Seine Uebersiedelung nach England und Beschränkung auf die Bildnissmalerei. — Der Brunnen des Lebens. — Der Todtentanz. — Vergleich Holbeins mit Dürer — Amberger; Asper; Manuel Deutsch.

Wir wenden uns nunmehr zu der ausserordentlich wichtigen Schule von Augsburg. Sicherlich hat auch bei den Meistern dieser Stadt die

flandrische Weise ihren Einfluss geübt, was besonders in der Färbung ins Auge fällt; doch hatte sich in Augsburg stets eine mehr dem Realen zugewandte Richtung, als in den andern, schwäbischen Schulen geltend gemacht. Von den älteren Künstlern ist Meister *Plank* besonders zu erwähnen welcher (1450) an dem Perlachthurme die alten Germanen in Frescobildern verherrlicht hatte. Es waren die Kämpfe der Cimbern, Cherusker, die Schlacht auf dem Lechfelde und Anderes dargestellt.

Ein Hauptmeister ist sodann *Hans Burgkmair* (1473—1559), der Sohn des Malers *Thomanus Burgkmair*. Ausser werthvollen kirchlichen Bildern malte er Miniaturen mit der glanzvollen Entfaltung des Hoflebens und des ritterschaftlichen Treibens, wie solches unter Kaiser Max I. sich darstellte. Ausser Turnierbüchern illustrirte er auch den bekannten „Weiss-Kunig" mit 237 Blättern. Sein Colorit war fein und kräftig; seine Formen dagegen sind unbestimmt und statt des Schönheitsgefühles tritt nur zu oft eine triviale Formengebung, ja das Geschmacklose auf. Die Landschaft behandelte er mit Liebe und Geschicklichkeit. Seine kirchlichen Bilder haben noch eine Reminiscenz an die übermässige Verzierung aus früherer Zeit und oft zeigt sich bei Burgkmair noch das goldene Ornament. Wo er Architektur anbringt, kommen italienische Formen zum Vorschein und zwar sehr trocken ausgeführt. In seiner späteren Zeit fiel Burgkmair öfter dem Italianismus, welchem er in ziemlich unverstandener Weise huldigte, anheim. Hauptwerke sind unter andern eine in der Augsburger Galerie befindliche Kreuzigung Christi und dazu gehörigen Flügelbilder, die das Martyrium der heil. Ursula enthalten (1504). Die Scenen des letzten Gegenstandes sind sehr bewegt; der Contrast zwischen der Wuth der heidnischen Angreifer und den ergebungsvollen Jungfrauen wirkt schlagend. Ein ähnliches Bild hat die Galerie in Dresden. Höchst durchgearbeitet und in feiner Harmonie erscheint eine Madonna, welche, unter einem Baume sitzend, dem Kinde eine Traube darreicht (1510). Diese Perle befindet sich in der Moritzcapelle zu Nürnberg. Seinen Zug zum Phantastischen bekundete Burgkmair durch sein eigenes Bildniss und dasjenige seiner Frau (1528). Die beiden Gatten schauen ernst drein; die Frau hält einen Spiegel, in welchem das Paar mit Todtenköpfen erscheint. Der Maler schrieb auf das in der Belvedere-Galerie in Wien befindliche Bild: „Solche Gestalt unser Baider was; Im Spiegel aber nix dan das." Der Eindruck, welchen dies Bild macht, lässt sich sobald nicht wieder verwischen. Als ein Beispiel Burgkmairscher Darstellungsweise möge sein „Christus am Oelberg" (Boisseréesches Galeriewerk) dienen. (Vergl. Fig. 80.) In der Hauptscene im Vordergrunde macht sich der Mangel an Stylgefühl sehr bemerklich; die Apostel haben portraitartig ausgeprägte, unedle Physiognomen; besser und würdevoller ist die Auffassung Christi. Die Gefangennahme Christi, welche den Mittelgrund der Landschaft füllt, zeichnet sich durch lebendige Schilderung des Vorganges aus.

Mächtiger und mit kühner Kraft die Schranken des Traditionellen

und Gewohnheitsmässigen durchbrechend, tritt der grösste Meister auf, welchen Deutschland neben Albrecht Dürer aufzuweisen hat — *Hans Holbein der Jüngere* (geb. 1497). Die Annahme, dass schon der Grossvater

Fig. 80. Christus am Oelberg, nach Hans Burgkmair.

dieses Meisters, auch Hans Holbein genannt, ein tüchtiger Maler gewesen sei, hat sich nach den neuesten Untersuchungen nicht für stichhaltig bewiesen. *Hans Holbein, der Aeltere* (der Vater des Jüngeren) erscheint da-

gegen als ein sehr beachtenswerther Künstler, in welchem bereits die realistische Richtung ausgesprochen liegt, welche der Sohn in so grossartiger Weise zu vertreten berufen war.

Hans Holbein d. A. (geb. um 1460, gest. 1518) besass eine entschiedene und dazu der Schönheit zugewandte Formengebung, einen empfundenen Ausdruck und war edler Würde und Hoheit mächtig. Hatte er keine würdigen Persönlichkeiten darzustellen, so griff er mit derber Hand in die Erscheinungen des Alltagslebens und malte mit ungemeinem Nachdruck, mit einer dem Leben abgelauschten Festigkeit naturwahre Köpfe und Figuren, denen er durch seine meisterliche, markige Farbenführung ein poetisches Interesse zu verleihen wusste. Die Färbung Holbeins d. A. ist ausserordentlich energisch und dennoch schmelzend und entbehrt bei ihren Contrasten der Vermittelung selten. Bereits der Vater war mit einem guten Theile des trockenen Humors begabt, den der Sohn in so reicher Art entfaltete. Oft geräth Holbein in Uebertreibungen, wenn er Niedrigkeit und Bosheit anschaulich machen will, ja er wird zuweilen durch seine Verzerrungen abstossend. Holbeins d. A. Hauptwerk ist das in der Galerie zu Augsburg befindliche Gemälde (1504), welches Scenen aus der Geschichte des Apostels Paulus, sowie oben die Krönung Christi mit Dornen darstellt. Der Glanzpunkt des Bildes ist die Predigt des Apostels. Bei der Taufe Pauli, hat der Künstler sich selbst und seine beiden Söhne, Ambrosius und Hans Holbein (letzteren im Alter von etwa sechs Jahren), einen derben und stämmigen Knaben, dargestellt. Von höchst entwickeltem Geschmack zeugen zwei Grau in Grau gemalte Altarflügel in der ständischen Galerie zu Prag. Oben erscheinen St. Wilibald und Rochus, mit vier weiblichen Heiligen; unten sind Scenen aus dem Leben der Maria gegeben. Auch auf den Aussenseiten sind, standbildähnlich, vier Heilige angebracht. Neuerdings hat die glückliche Restauration eines Altarwerkes, ehemals in der Reichsabtei Weingarten befindlich, jetzt im Augsburger Dome aufgestellt, einen sehr wichtigen Beitrag zur Würdigung des Meisters geliefert. Das Werk besteht aus vier Darstellungen aus dem Leben der Maria: Joachims Opfer, die Geburt der heilig. Jungfrau, Mariä Tempelgang und die Darstellung im Tempel, alle vier bemerkenswerth durch einen strengeren Adel in Handlung, Bewegung und Ausdruck, als man ihn von Bildern des älteren Holbeins gewöhnt ist. Die Gemälde von einer tiefen, warmen und leuchtenden Färbung tragen die Jahreszahl 1493 und gehören zu den frühesten bekannten Werken des Meisters. *)

Neben dem grossen Sohne tritt Hans Holbein der Aeltere tief in den Schatten zurück. Die Werke seines Vaters vor Augen, gelangte Holbein d. J. schon früh zu reicher Entfaltung seines künstlerischen Genius. Er trat in eine Malweise ein, deren Berechtigung selbst für das kindliche

*) Diese und andere für die beiden Holbeins wichtigen Notizen verdanken wir den Untersuchungen Dr. Alfr. Woltmanns, zuerst mitgetheilt in den „Recensionen für bildende Kunst", Jahrgang 1864. 1865.

Auge nicht zu verkennen war. Zwischen dem, was er in der wirklichen Welt sah und den Gegenständen auf den Bildern seines Vaters bestand keine gähnende Kluft, sondern ein klarer Zusammenhang. Der Knabe trat als Wissender an die Staffelei, während z. B. ein Dürer seinen Sinn der Wohlgemuth'schen Manier gefangen geben musste, aus welcher er sich nur mit grösster Mühe wieder losarbeiten konnte. Ebenso wie das Lebensvolle, Charakteristisch-Naturgemässe ward die Färbung Holbein fertig entgegengetragen. Die Ausbildung Holbeins kam daher schon früh auf eine hohe Stufe.

Von höchstem Interesse sind die Jugend-Arbeiten des frühreifen Künstlers. Die Kreuzigung Petri und die heilige Familie, die Enthauptung der heiligen Katharina und ein Mirakel St. Ulrichs, in einem Altarschrein (Augsburger Galerie) vereinigt, stammt aus dem Jahre 1512 und wird dem damals sechzehnjährigen Holbein zugeschrieben. Die Malweise des älteren Holbeins ist nicht zu verkennen; eigenthümlich aber ist eine an Italien erinnernde Leichtigkeit und Grazie, sammt einer bezaubernden Feinheit der Individualisirung, welche sich besonders in der Maria und der heiligen Anna zeigt, die das Christuskind gehen lehren.

Ein anderes Werk aus Holbeins Frühperiode ist erst kürzlichst zu öffentlicher Würdigung gelangt *). Dasselbe befindet sich in der Sammlung des P. Schmitter-Hug in Ragaz. Das Bild stellt in kleinen Verhältnissen (15—11 $^1/_2$ Zoll schweizerisch) die Madonna in halber Figur mit dem Kinde dar. Die Umgebung zeigt Pilaster im Style der Frührenaissance. Unten auf einer Balustrade steht ein Strauss Maiblümchen. Auf einem Kissen sitzt das Kind, einen Rosenkranz in der einen Hand, mit der andern nach einem, von der Mutter dargereichten Pfirsich greifend. Der Kopf der Madonna entspricht unverkennbar demjenigen der Madonna der heiligen Familie zu Augsburg. Die Unterschrift sagt, dass Johannes Holbein das Bild in Augsburg malte. Diese Ragazer Madonna soll an frischem, lieblichem Reiz sich neben Burgkmairs Madonna in der Moritz-Capelle zu Nürnberg völlig behaupten.

Ein ferneres Bild aus der augsburgischen Periode Holbeins**) zeigt den Aufschwung, welchen der Geist des etwa siebenzehnjährigen Künstlers nahm. Er machte sich kühn ans Werk, um ein Bild, auf Augsburgs Geschichte bezüglich, zu liefern — eine Gedenktafel für den aus den Zünften gewählten Tribunen, Ulrich Schwartz. Dieser energische Mann, welcher eine Reform der Verfassung der Reichsstadt zu dem Zwecke durchsetzte, um die tyrannischen Patricier niederzuhalten, hatte einen, den patricischen Geschlechtern angehörenden Mann, Hans Vittel, hinrichten lassen. Die Patricier erwirkten einen kaiserlichen Befehl und Schwartz ward verhaftet und gehängt (1478). Diese Hinrichtung soll durch das Gedenkbild als ungerecht bezeichnet werden. Unten kniet Ulrich Schwartz, ein bedeutsamer Kopf; seine männliche Verwandtschaft erscheint hinter

*) A. Woltmann a. a. O.
**) Früher dem älteren Holbein zugeschrieben.

ihm. Dem Tribun gegenüber knien seine drei Gattinnen nebst vierzehn weiblichen Verwandten. Oben über einer Reihe von Engelsköpfen erscheint Gott Vater, ein mächtiges Schwert in die Scheide stossend. Christus, nur mit dem Kreuzigungsschurz versehen, im lose hängenden rothen Mantel zeigt dem Vater seine Wundenmale und Maria entblösst den Busen, welcher den Gottessohn nährte, um den Vater zum Erbarmen zu bewegen. Die Bildnisse sind durchgehends meisterhaft; der Ausdruck in Maria und Christo ist sehr lebensvoll, die Haltung bewegt und sprechend. Gott Vater ist — ein rührender Zug — mit den ehrwürdigen Zügen des Vaters Holbein dargestellt. Die himmlischen Personen sind ganz in weltlicher Weise aufgefasst, besitzen aber dafür eine eindringliche Wahrheit der Erscheinung. Das ganze Bild ist voll tiefen Ernstes, völlig dem Zwecke, welchem es dienen sollte, entsprechend. Die Stimmung hat etwas Requiemartiges. (Befindet sich im Besitz des Hr. v. Stetten in Augsburg.)

Wie weit der junge Holbein des Nackten mächtig geworden war, beweist seine Marter des heil. Sebastians (1516). Die Figur des Heiligen ist von edler Fülle der Formen, sehr harmonisch und dazu ausdrucksvoll gegeben. Besonders macht sich der sicher und klar behandelte landschaftliche Theil geltend. Die Schergen sind fest nach dem Leben gehalten. Holbein erscheint als fertiger Künstler, mit breiter Basis des Thatsächlichen, mit der Kraft, das naturwahr Charakterisirte bis zu idealer Höhe durchzubilden.

Im Jahre 1517 übersiedelte Holbein nach Luzern, wo er das Haus des Schultheiss Jakob von Hartenstein mit Fresken verzierte. Diese Arbeiten sind untergegangen. Holbein stellte die Schutzheiligen der Familie und die bezüglichen Legenden dar, malte Jagd- und Kriegsscenen, einen (humoristisch gehaltenen?) Born der Jugend und brachte an den Aussenwänden Thaten alter Heroen, einen Fries mit fechtenden und turnierenden Kindern u. A. an. Die bedeutendste Leistung unter diesen Schöpfungen des Meisters möchte indess wohl die Darstellung der Sage gewesen sein, die von den drei Königssöhnen berichtet, deren Streit um die Herrschaft durch ein Wettschiessen, dem der Leichnahm des Vaters zum Ziele dient, entschieden wird. Die unvollkommene Copie, welche die Luzerner Bibliothek bewahrt, lässt die Schönheit der Composition, das feine, künstlerische Gefühl des Meisters trotz der Mittelmässigkeit der Nachbildung noch wohl erkennen und die mächtige Wirkung ahnen, welche das Urbild auf den Beschauer ausüben musste. Der erste Sohn hat den Schuss gethan und deutet auf den abgesandten Pfeil, der das Herz des Vaters durchbohrt hat; der zweite legt eben an; aber der dritte kann es nicht über sich gewinnen, in den unnatürlichen Wettstreit einzutreten, er zerbricht unwillig die Schusswaffe. Dass er der Sieger sei, dem die Krone zufallen muss, deuten die bedeutungsvollen Blicke der umsitzenden Richter an, die in ihm den ächten Sohn des königlichen Vaters erkennen. Auch das Bild im Dome zu Freiburg i. B. scheint in diese Zeit zu gehören. Holbein prüft hier seine Macht in der Lichtführung: es ist die Anbetung der Hirten, bei

welcher das Licht von dem göttlichem Kinde ausgeht. Die Lichtwirkung ist vorzüglich gelungen.

Nach Basel, dem Hauptorte der Thätigkeit Holbeins auf dem Continent, kam er 1519. Aus der ersten Zeit stammt das Bildniss von Holbeins Gönner, Bonifacius Amerbach (Museum zu Basel). Wahrer und feiner kann kaum ein Bildniss gedacht werden. Höchst imposant ist als Gegenstück das Portrait vom alten Georg Frundsberg, dem ritterlichen Heerführer (im Museum zu Berlin); während die linke Hand lässig an die Schwertkoppel greift, hält die nervige Rechte die blanke Partisane gefasst.

Den Rathhaussaal in Basel schmückte Holbein mit einer Reihe von Fresken, welche die Rechtspflege und Bürgertugend zum Stoffe hatten. Es hat sich nichts weiter von diesen Darstellungen erhalten, als die Köpfe der drei Gesandten der Sabiner, auf dem Bilde des Curius Dentatus. Die Köpfe, edel charakterisirt, lassen einen Schluss auf die grosse Behandlung, würdig eines Historienbildes, zu.

Hohen Ruf hat Holbeins Passion, ein aus acht Bildern bestehendes Werk, welches sich im Museum zu Basel findet. Eindruck macht Christus am Oelberge; eine solche Tiefe edlen Schmerzes ist selten in der Malerei zum Ausdruck gebracht worden. In den äusserlich bewegten Scenen ist ein reiches Leben entfaltet. Die Kraft und Wahrheit wirkt oft tief einschneidend, wie in der Verspottung Christi, dem die Augen verbunden sind. Es wird angenommen, dass Holbein wenigstens einen Besuch in Italien gemacht habe. Einige Bilder aus der spätern Baseler Zeit sollen an italienische Weise mahnen und auf die Florentiner, speciell auf Lionardi da Vinci hinweisen, so ein Abendmahl.*) Das schönste Bildniss aus der Baseler Periode Holbeins ist ein Portrait seines Freundes und Gönners, des gelehrten Erasmus Roterodamus (Longford Castle.). Auch das Profilbild (im Louvre), welches den Denker schreibend darstellt, ist im höchsten Grade charakteristisch. Man kann jeden Zug, den Erasmus in seinen Schriften entfaltete, seine scharfe Denkkraft, sein Selbstgefühl, das Besserwissen, die persönliche Aengstlichkeit, das halbfeige Temporisiren und die Empfindung, dass eigentlich Nichts in der Welt werthvoll genug sei, um sich dafür oder dagegen ernsthaft zu engagiren, — dem Bilde vom Gesichte ablesen.

Den höchsten Flug, dessen Holbein fähig war, nahm er in seiner weltberühmten Madonna, welche von der Familie des Bürgermeisters Meyer zu Basel adorirt wird, eine der reinsten Perlen der Dresdener Galerie. (Vergl. Fig. 81.) Die Madonna, eine hohe, edle Gestalt von reindeutschem Typus, mit dem Christkinde auf dem Arme, erscheint in einer Nische stehend, die Krone auf dem schlichten Scheitel des lang herabwallenden, blonden Haares, während sie voll inniger Milde auf die Anbetenden herabblickt, die vor

*) Bei der Unsicherheit so vieler der bisherigen Annahmen über Holbeins frühere Lebensverhältnisse und bei den wichtigen, noch nicht im Zusammenhang in die Oeffentlichkeit gelangten neuesten Forschungen über diesen Künstler (A. Woltmann) muss diese Frage, wie manche andere, dahingestellt bleiben.

Fig. 81. Die Holbeinsche Madonna der Dresdener Galerie.

Digitized by Google

ihr knieen. Der betende Bürgermeister ist ein herrlicher, treu deutscher Kopf; sein Sohn stützt sanft einen nackten, auf dem Teppich stehenden, etwa anderthalbjährigen Knaben, welcher dem Beschauer das Händchen zum Gruss entgegenhält. Auf der andern Seite kniet ein festlich gekleidetes Mädchen, halb noch Kind (eine Verstorbene?). Dann folgt die Frau Meyer und eine Ordensschwester. Der Ausdruck der Holdseligkeit, des innigen Mitgefühls ist von keiner Madonna anderer Maler übertroffen worden. Künstler wissen, dass das Gesicht der Madonna sich in seiner ganzen Bedeutsamkeit und Feinheit schwerlich wiedergeben lässt. Auf diesem bewundernswürdigen Gemälde ist Reales und Ideales fest mit einander verschmolzen. Durchaus seiner Eigenthümlichkeit getreu hat Holbein in der Madonna, vom Lebenswahren emporsteigend, sich des Idealen bemächtigt und demselben die volle Wirkung selbständiger Beseelung verliehen. Ueber das allerdings magere, sogar in unschöner Position erscheinende, segnende Christuskind ist eine Menge von Meinungen zu Tage gefördert, die hier zu erwähnen nicht geboten ist. Eine der Hauptsache nach übereinstimmende Darstellung der Madonna mit der Meyerschen Familie befindet sich in Darmstadt in Besitz der Prinzessin Karl. Sorgfältige Vergleichung und Untersuchung*) hat als kaum anfechtbares Resultat ergeben, dass die Darmstädter Madonna das Urbild war, nach welchem der Künstler später das in Bezug auf stylistische Anordnung höher stehende, auch an feinerer Durchbildung der Köpfe, vor Allem des Kopfes der h. Jungfrau, vortheilhaft abstechende Dresdener Bild gemalt hat.

Zu den vortrefflichsten Werken, welche Holbein in Basel ausführte, gehörten noch die Façadenmalereien am sog. „Haus zum Tanz", welche leider dieselben Schicksale wie die obenerwähnten Luzerner Wandgemälde betroffen haben. Nur einige Zeichnungen, zum Theil von Holbeins eigner Hand, lassen noch den Reichthum und die frische Lebendigkeit der Compositionen erkennen. Das Hauptstück derselben war der „Bauerntanz", eine friesartig entwickelte Scene, mit derb komischen Motiven voll von gesundem Humor und sprudelnder Kraft der Erfindung.

Von Erasmus, an dessen Freund, den grossen Kanzler Thomas Morus in London, empfohlen, kam Holbein 1526 nach England. Nach einiger Zeit (1528) ward Holbein von dem Könige Heinrich VIII. in Dienst genommen. Er bezog Gehalt, hatte freie Wohnung und erhielt jedes Bild ausserdem bezahlt. Von jetzt an war Holbein der grossen Bahn, welche er mit so herrlichem Erfolge betreten hatte, entrückt, und verfiel, der Hauptsache nach, der Bildnissmalerei. Die meisten durch Geburt, Würden, Grossthaten oder Schönheit ausgezeichneten Personen, welche England zur Zeit Heinrich VIII., Eduard VI., der Jane Gray, besass, hat Holbein portraitirt. Eine Aufzählung dieser Portraits, welche in ihrer Gesammtheit nur bezeugen, dass der Meister in keine

*) Durch Dr. A. von Zahn im Archiv für die zeichnenden Künste 1865.

neue, seiner eminenten Kraft entsprechende höhere Phase seiner künstlerischen Bildung getreten sei, können wir hier umgehen. Wir Deutschen haben dadurch, dass Holbein der englischen Ausnutzung anheimfiel, unberechenbar viel verloren. Alle diese englischen Gesichter haben unsere Kunst, für welche Holbein — eben in seiner realistischen Weise — neue Bahnen eröffnet haben würde, um keinen Zoll breit weiter gebracht. Uns waren nur die in immer grössere Trivialität versinkenden Spätlinge übriggeblieben, welche das Deutschthum in der Kunst auf die Stufe gänzlicher Geschmacklosigkeit herabbrachten.

Die Nachrichten, welche wir über das Leben und die Thätigkeit Holbeins während seines Aufenthaltes in England besitzen, sind sehr unzuverlässig und lückenhaft. Vielleicht findet die neuere Forschung auch hier Mittel und Wege, das herrschende Dunkel aufzuklären, wie sie denn vor noch nicht langer Zeit zur Entdeckung eines herrlichen Gemäldes geführt hat, welches Holbein wahrscheinlich in der ersten Zeit seines Aufenthaltes in London ausführte. Dies ist „der Brunnen des Lebens“, jetzt in Lissabon befindlich, eine grosse figurenreiche Composition mit prächtigem architektonischen Hintergrunde. In der Abbildung (vergl. Fig. 82) ist der untere Theil des Gemäldes, soweit er die Figuren betrifft, wiedergegeben: die thronende Madonna, umgeben von heiligen Frauen, die sich zu einer Art heiliger Conversation vereinigen. In der Anordnung deutet das Gemälde noch auf mittelalterliche Reminiscenzen, während die mit Anmuth gepaarte Grösse, in welcher namentlich die beiden vorderen herrlichen Frauengestalten erscheinen, an die Glanzzeit der flandrischen Schule erinnern.

Von den einzigen umfangreichen Compositionen, von denen wir mit Bestimmtheit wissen, dass sie von dem Meister in England ausgeführt wurden, vermögen uns nur noch die im British Museum und im Louvre bewahrten Zeichnungen eine Vorstellung zu geben, da die Malerei selbst, ehedem ein Schmuck des Hansahauses (Steel-Yard, Stahlhof) in London, untergegangen ist. Holbein gab darin allegorische Darstellungen des Reichthums und der Armuth, beide Compositionen, friesartig angeordnet, im Sinne eines Triumphzuges. Auch hier, wo es galt mit unmalbaren Abstractionen zu operiren, bewährte der Meister seine ganze künstlerische Kraft, indem er eine Reihe prächtiger Gestalten schuf, die, schönheitsvoll und lebenswahr, nur durch die beigegebenen Inschriften daran erinnern, dass sie nicht wirkliche Wesen, sondern Personificationen sein sollen.

Zu den Werken Holbeins, welche zu einem bewunderten Eigenthum aller gebildeten Nationen geworden sind, gehört sein „Todtentanz“. Bevor wir auf den Charakter der Auffassung desselben eingehen, senden wir einige Andeutungen über die Geschichte der Todtentänze, dieser merkwürdigen, an den verschiedensten Orten wiederkehrenden, Darstellungen von der Hinfälligkeit des menschlichen Daseins voraus.

Der Gedanke von der Nichtigkeit des Irdischen, von der Bedeutung

des Todes, als Sold der Sünden, die von Adam her jedem Menschenkinde ankleben, ist ein Grundzug christlicher Weltanschauung. Es war vorzüglich das Mittelalter, wo die heitere Auffassung des Abscheidens von der Erde, wie wir sie bei den classischen Völkern finden, verloren worden war und ein düsterer ascetischer Ernst sich der kirchlichen Welt bemäch-

Fig. 82. Von Holbeins Brunnen des Lebens.

tigte. Wenn Priester und Mönche vergebens predigten, wenn sie gegen die rohen Vergehen ihrer Zeitgenossen ohne Erfolg eiferten und die Kirchenstrafen zur Sittigung der Roheit nicht ausreichten, so blieb noch immer ein fürchterlicher Verbündeter übrig, auf welchen sich die Geistlichen berufen konnten — der Tod. Mitten im Leben hauste der schreck-

liche Gesell, ohne Erbarmen, unwiderstehlich, und wenn er gekommen war, so folgte das jenseitige Gericht, gegen dessen Schrecken nur die Geistlichkeit die Schutzmittel in der Hand hielt. Auf solche Weise bürgerte sich der freundliche Führer ins Jenseit als eine widerliche Schreckgestalt in dem Vorstellungskreise des Volkes ein.

Diese düstere Anschauung vom Tode ward durch grauenhafte Ereignisse, welche die Macht desselben unabweisbar vor Augen legten, verschärft. Die Pest wanderte, von Osten kommend, über Europa in den Jahren 1348 und 1361 dahin, raffte ungezählte Schaaren von Menschen hinweg und versenkte die Uebriggebliebenen in Schwermuth, Angst und Verzweiflung. — Es ist aber dem Menschen nicht gegeben, sich lange dem Furchtbaren zu fügen, ohne Widerstand zu versuchen. So trat man auch dem Würgengel entgegen: man lachte, da das Weinen nichts nützte, man fing (in München) an, öffentlich zu tanzen und zu jubiliren und sich über den Sensenmann lustig zu machen. Der Volkshumor hatte begonnen, das Uebertriebene in der kirchlichen Vorstellung vom Tode zu beseitigen. Spottlieder auf den Tod gaben dieser Stimmung Ausdruck und die bildende Kunst zog den reichen, bedeutsamen Stoff in ihren Kreis und schuf jene Bildercyklen, die unter dem Namen der Todtentänze im XIV., XV. und XVI. Jahrhundert höchst beifällige Aufnahme fanden.

Gemeinsam ist diesen Bildercyklen der Gedanke: dass der Tod in den bunt verschlungenen Tanz des Menschenlebens tritt und die Tänzer veranlasst, ihm, als ihrem Vortänzer, aus dem Leben hinaus zu folgen. Der Charakter des Todesreigens ist sehr verschieden: er erscheint in feierlicher Ruhe, gemüthlich, nüchtern-predigend oder humoristisch bis zur ätzendsten Bitterkeit der Auffassung.

Die Todtentänze waren in Deutschland und Frankreich so beliebt, wie in England und Italien. Die älteren Darstellungen dieser Art fanden sich in Como (1310?), im Kloster Klingenthal zu Klein-Basel, 1312; Paris, auf der Cimetière des Innocents 1380; Minden 1383; Dijon im Kloster St. Chapelle 1436; Basel, im Dominicanerkloster 1439; London, im Kreuzgange von St. Paul's Kathedrale etwa 1440; in der Dominicanerkirche zu Strassburg, zweite Hälfte des XV. Jahrh.; in der Kirche della Misericordia zu Clusone bei Bergamo; in der Salisbury Kathedrale; in der Kirche von Chaise-Dieu in der Auvergne; Lübeck, in der Marienkirche — alle drei in die Zeit von 1450—1500 Jahrhundert fallend; in der Marienkirche zu Berlin um 1490; Blois, im Schlosshofe 1502; im Dominicanerkloster zu Bern 1515; Annaberg 1525; Rouen, Kirche zu St. Maclou 1527; Dresden im Schlosse 1534. Aus dem XVI. Jahrh. sind ferner Todtentänze zu Gandersheim, Hexham in Northumberland, Whitehall, Amiens, Angers etc. vorhanden; ja die Todtentänze ziehen sich bis in unser Jahrhundert herab (San Ildefonso) und wurden in veränderter Gestalt in den Sturmjahren 1848—1849 dem Volke vor Augen gebracht (Rethels „Auch ein Todtentanz", mit dem demokratischen Gegenstücke desselben).

Manche der aufgeführten Todtentänze gehören der Sculptur an. Erhalten sind der Hauptsache nach die gemalten Todtenreigen zu Strassburg, zu Lübeck, Berlin, Chaise Dieu, Clusone und Reste des Todtentanzes von Gross-Basel und Hexham. In der Frühzeit des XVI. Jahrhunderts fand der Todtentanz bereits den Weg auf das Gebiet des Holzschnittes. In Paris bewahrt die kais. Bibliothek einen in Holzschnitt ausgeführten, miniaturartig ausgemalten Todtentanz, voll Geist und Humor in 35 Bildern*)

Dieses ausgiebigen Stoffes bemächtigte sich Holbein und schuf ein Werk, das keinen geringen Theil dem Ruhme des Künstlers hinzufügte. Das Einförmige des Tanzreigens, welchem man in den älteren Todtentänzen begegnet, ist bei Holbein verschwunden und der Tod ist dargestellt, wie er höchst charakteristische Scenen mit seinen Opfern aufführt. Der Tod lauert, wie ein Fuchs; packt seine Beute wie ein Löwe; ist unsäglich hinterlistig, tückisch, grausam; erbarmungslos wie ein Haifisch und besitzt eine wahrhaft teuflische Schadenfreude. Die Gestalt des Todes ist nicht die eines eigentlichen Gerippes, sondern erinnert mehr an Philostrats Beschreibung der Lemuren. Das Gliedergefüge ist angedeutet; die Oberschenkel sind zottig und der bösartige Dämon ist trotz seiner Magerkeit zu einer gewaltigen Kraftentfaltung befähigt.

Der Tod beschleicht oder überfällt seine Opfer in Holbeins Darstellungen mitten im Lebensgenuss, bei den Berufsgeschäften und in der Ausübung friedlicher Werke. Er bemächtigt sich von hinten des Papstes, während dieser einen Fürsten krönt. Plötzlich steht er bei dem auf dem Throne sitzenden und Audienz ertheilenden Kaiser und drückt ihm die Krone dermaassen auf den Kopf, dass der Schädel zerbricht. Beim Königsmahle reicht er dem Monarchen den Pocal mit Gift. Höchst cavaliermässig, mit der Miene eines angenehm Conversirenden, invitirt er die Kaiserin, von dem Grabe zu ihren Füssen Gebrauch zu machen. Ebenso grimmig ist der Hohn, welchen der Tod zeigt, als er der Königin, als Narr costumirt, entgegentritt, oder der Braut, die sich für die Trauung schmückt, ein zierliches Halsband von Todtenknöchelchen umhängt. Von höchster poetischer Auffassung ist das Bild, wie der Tod, als Sacristan mit der Glocke und Laterne, den Priester begleitet, der einem Sterbenden das Viaticum zu ertheilen gedenkt und selbst seinem grauenhaften Begleiter anheimfällt. Von tückischer Bosheit giebt das Bild eine nicht zu überbietende Probe, wie der Tod einem armen Blinden den Stab packt, um ihn zum Abgrunde zu führen. (Vergl. Fig. 83.) Mit Brutalität erscheint der Arge, indess er dem Ritter sein Wappenschild um die Ohren schlägt, dass dasselbe zerbricht; wie ein wüthender Löwe zeigt er dem Räuber, der ein Weib ausplündern will, wer eigentlich der Herr der Landstrasse ist. Dies Bild hat die wildeste Action der ganzen Folge. Ins Gespensterhafte hinüberspielend ist die Darstellung des Sturmes zur See; der Tod klettert am

*) Diese Uebersicht ist zumeist der Monographie Lübkes über den Berliner Todtentanz entnommen.

Schiffe empor und reisst es in die Tiefe. Auch die übrigen Blätter sind voll schlagender Charakteristik, feinster Beobachtung und tiefsinniger Bezüge. Dem elenden Verkrüppelten, welcher den Tod flehend zu sich ruft, da ihn Alle schonungslos verlassen haben, macht der Erbarmungslose eine kurze, höhnische Geberde und lässt ihn hülflos zurück — ebenso wie in Orcagnas: „trionfo della morte“ das Todesweib die verstümmelten Bettler ihres Sensenhiebes nicht für würdig erachtet. Einige Holbeinsche Motive erinnern an den älteren Todtentanz des Predigerklosters in Basel. Die Zeit der Entstehung des, in meisterhaften Holzschnitten ausgegebenen Werkes wird verschieden angegeben, scheint aber früher als die Uebersiedelung nach England zu fallen. Die erste Ausgabe, in Lyon erschienen, hält 41 Blätter; die zweite, vom Jahre 1547, ist um 12 Tafeln vermehrt.

Fig. 83. Aus Holbeins Todtentanz.

Das Holbeinsche Alphabet, Initialen in Holzschnitt, behandelt den Todtentanz mit neuen Motiven. Die älteste Ausgabe der Holbeinschen Holzschnitte zum alten Testament datirt vom Jahre 1538, Lyon, und enthält, mit Einschluss von vier Tafeln des Todtentanzes, 90 Darstellungen.

Hans Holbein, von seinen königlichen Gönnern hochgeehrt, den höchsten Kreisen der Gesellschaft angehörend, führte das Leben eines Lords, soll aber zu einem Verschwender herabgesunken sein, welchen schliesslich der Tod — der Maler starb an der Pest 1543 — in sehr zerrütteten Umständen antraf.

Wie Albrecht Dürer auf idealem Wege, so fand Hans Holbein der Jüngere den Pfad zur Höhe der Kunst durch den Anschluss an das Reale. Er durchdringt das naturwahr Aufgefasste mit souverainem Geiste, macht sich dasselbe völlig dienstbar, ohne weder dem Zufälligen der Erscheinung Gewalt anzuthun, noch das innere Wesen derselben zu verändern. Holbeins künstlerischer Scharfblick ist bewundernswürdig. Er erkennt ohne Schwierigkeit, wie er seinen Stoff zu fassen hat, um denselben geschmeidig für den Gebrauch zu machen: seine Entwürfe zu Bildern laufen nicht abwärts von der natürlichen Erscheinung, so dass sie erst mit Mühe durch eine Reihe von Experimenten, Studien u. s. w. wieder mit der Natur zusammengebracht werden müssten. Holbein ist ein Schütze, der das Centrum auf den ersten Schuss trifft; ein Maurer, dem jeder Stein stets richtig in die Hand fällt. Es ist hervorzuheben, dass Holbein, trotz seiner

langen Entfernung vom deutschen Boden stets das echt Deutschthümliche seiner Darstellung bewahrt hat. Selbst in den Allegorien des Reichthums und der Armuth, in denen Holbein nach grossem Styl strebte, findet sich, bei aller Schönheit der Form und der Drapirung nichts Fremdes, Italisirendes. Holbein ist ebenso deutsch geblieben, wie Albrecht Dürer.

Die Dioskuren deutscher Malerei, so verschieden an Denk- und Gemüthsart und mit so weit auseinanderliegenden Schicksalswegen, haben mit Kraft und Geist die Ehre der deutschen Kunst bei dem glanzvollen Aufschwunge der italienischen Cinquecentisten aufrecht erhalten, der Eine, ernsteren Sinnes, durch den gewaltigen Strom einer unerschöpflichen Phantasie, durch Seelentiefe und sittliche Grösse imponirend; der Andere, leichteren Herzens, durch feineren Geschmack, edleren Form- und Farbensinn und jene Unmittelbarkeit des Schaffens ausgezeichnet, welche mit einem Zuge die charakteristischen Elemente des Objects zu einem echten Kunstgebilde zu sammeln weiss.

Schüler im engern Sinne hat Holbein nicht gebildet. Dagegen haben sich die Bildnissmaler *Christoph Amberger*, ein Nürnberger von Geburt, welcher jedoch in Augsburg blühte (1490—1563) und der Schweizer *Hans Asper*, dessen Bildniss Zwinglis und seiner Frau sich in der Bibliothek zu Zürich befinden, — die Darstellungsweise Holbeins zum Muster genommen. Reicher ausgestattet erscheint *Nikolaus Manuel Deutsch*, (1484—1530) aus Bern. Den Namen Alemanno brachte der Künstler aus Italien mit. Sein wichtigstes Werk ist ein Todtentanz, den er von 1515 bis 1522 an der Kirchhofsmauer des Dominicanerklosters zu Bern in 46 grossen Frescobildern ausführte. Das Realistische weicht hier bedeutend zurück; die Auffassung ist fast gemüthlich gestimmt und der Tod kommt den Opfern keineswegs gleich einem mordlustigen Scheusal über den Hals. Manuels Tod ist, mit dem Holbeinschen verglichen, ein ganz guter Gesell, der nur den Fehler hat, dass er sich, weil es sein leidiger Dienst nicht gestattet, nicht abweisen lassen kann. Bemerkenswerth ist der landschaftliche Theil dieser Todtentanz-Bilder, welcher mit hoher künstlerischer Einsicht angeordnet ist und auf die Landschaft in Tizians und Giorgiones Bilder hinweist.

---

e. Die sächsische Schule.

Lukas Cranach der Aeltere. — Die protestantisch-religiöse Tendenzmalerei. Lukas Cranach der Jüngere.

Die fränkische Schule trieb in den sächsischen Landen einen reich erblühenden Ableger, welcher im Wesentlichen den Charakter des Mutterstammes besass. Ohne dass Sachsen zu Ende des XV. und Anfangs des

XVI. Jahrhunderts eine hervorragende Pflegestätte der Malerei aufzuweisen hätte, war der Sinn für Kunst dennoch rege, wie die bildlichen Auszierungen von einer Reihe sächsischer Kirchen bezeugen. Meister werden selten oder höchst vereinzelt namhaft gemacht.

Als hervorragendster Maler in den sächsischen Landen trat, ohne namhafte locale Vorgänger, *Lukas Sunder* aus Cranach im Bambergischen (1472—1553) auf. Meister Lukas, nach seinem Geburtsorte benannt, war nach wahrscheinlicher Annahme ein Schüler seines Vaters und nicht des Grunewald, bildete sich aber nach dem letztgenannten fränkischen Meister in eigenthümlicher Art aus. Das Grossartige, Erhabene lag nicht in der Naturanlage Cranachs. Seine Zeichnung ist, wo er sich frei bewegt, sehr unrein, das Harmonische der Composition fehlt fast immer, und tiefe Empfindung bringt er nur selten zu wirksamer Erscheinung. Dennoch besitzt Cranach sehr schätzenswerthe Eigenschaften.

Vor allen Dingen entfaltet er eine erquicklich berührende Lust am Schaffen und eine bis in sein Alter unerschöpfliche Productionskraft. Cranach besitzt ein scharfes Auge für die natürliche Erscheinung, eine liebevolle Auffassung, die selbst das Minutiöse des Details nicht vornehm fallen lässt; eine heitere, kecke Stimmung bei grösster Handfertigkeit (er ward auf seinem Leichensteine „Celerrimus" genannt). Er sucht stets das Lebensvolle zu erfassen, das er besonders durch eine leuchtende Färbung zu Gefühl zu bringen weiss. Cranach kann höchst zart und naiv sein; ja er trifft zuweilen das Anmuthige, ist aber noch öfter geziert umständlich, unschön und sogar geschmacklos. Es fehlt ihm weder Witz noch Satire und seine tendentiösen Bilder, obgleich oft mit geschmacklosem symbolischen Ballast überladen, beweisen, dass in Cranach ein guter Theil der geistlichen Klopffechterei seiner bewegten Zeit steckte. Am vorzüglichsten war der Meister stets dann, wenn er seinem feinen, lebhaften Naturgefühl Ausdruck geben konnte — und so sind seine zahlreichen Bildnisse, seine Jagdthiere und Jagdscenen, so wie der landschaftliche Theil der Bilder aus seiner mittlern Zeit die Marksteine seiner Künstlerhöhe. Sein Colorit aus der Zeit nach 1515, durchaus demjenigen der Niederländer nachgebildet, aber zu einer eigenthümlichen, unverkennbaren Gesammtstimmung durchgebildet, ist noch heute zu bewundern, obgleich Cranach durchaus kein Meister der Lichtführung war.

Meister Lukas, der Maler der Reformation, der Freund Luthers, Melanchthons und ihrer Mitkämpfer, hat manche kirchliche Bilder geliefert, welche die Grundsätze der neuen Richtung auf dem Gebiete des Glaubens vertreten. Wo das Bild selbst nicht deutlich genug zu sprechen vermochte, erscheinen dabei oft sehr umständliche Legenden.

Ein Hauptbild dieser Gattung ziert das Hochaltar der Stadtkirche zu Wittenberg, wo Cranach ansässig war und auch das Bürgermeisteramt verwaltete. Das Mittelbild zeigt das Abendmahl, bei welchem die Jünger um einen Tisch sitzen — Alle gleich vor dem heil. Graal, dem Kelche, dem Hauptsymbol der Reformation. Rechts ist die Taufe, links

die Beichte; — auf dem erstern Bilde erscheint Melanchthon, das Sacrament spendend; auf dem zweiten Bugenhagen, noch ganz nach katholischer Anschauung mit den Kirchenschlüsseln bindend und lösend. Unten ist die, an die Stelle der Messe getretene Hauptabtheilung des protestantischen Gottesdienstes, — die Predigt (von Luther gehalten) dargestellt. Es ist dies ein eigentliches Confessionsbild, innerlich zwar etwas nüchtern, kalt; aber durch die Portraits merklich belebt. Die Stadtkirche zu Weimar besitzt ebenfalls ein wichtiges Altarwerk Cranachs. Das Mittelbild stellt die Kreuzigung dar; auf der einen Seite ist der Heiland als Sieger über

Fig. 84. Christus und die Ehebrecherin, nach Lukas Cranach d. A.

Tod, Hölle und Teufel abgebildet; auf der anderen stehen Johannes der Täufer, Luther und Lukas Cranach. Die Seitenflügel enthalten Bildnisse der kurfürstlichen Familie (Friedrichs des Grossmüthigen). Die Portraits, besonders dasjenige Luthers, sind berühmt geworden und gewiss existirt kein Lutherbildniss, welches mit diesem, hier gegebenen den Vergleich aushält. Dies Bild ist aus der Spätzeit des Meisters. Im Dome von Meissen befindet sich ein Altarwerk, welches die Kreuzigung, die Opferung Isaaks und die Erhöhung der ehernen Schlange darstellt. In der Opferung hat Cranach eine grossartige, edle Anordnung entfaltet, wie sie selten bei ihm vorkommt. In seinem umfangreichsten Altarbilde

in der Stadtkirche zu Schneeberg, mit der Kreuzigung, dem Abendmahl, der Auferstehung der Todten und dem Jüngsten Gericht ist die dem Dogma dienende Symbolik stark vertreten: z. B. das entsündigende Blut Christi kommt im starken Strale aus dessen Seite und trifft das Haupt Adams etc. In den Passionsgeschichten erscheint Cranach zwar charakteristisch, fällt aber auch oft ins Verzerrte, und bringt etwas überreichlich das Blut an. Als ein Beispiel Cranach'scher Kunstweise geben wir „die Ehebrecherin vor Christo", nach dem Gemälde der Münchener Pinakothek, mit interressanten Portraitköpfen. (Vergl. Fig. 84.) Das zierliche runde Köpfchen der jungen Sünderin mit dem sauber gemalten, die Augen überschattenden Schleier giebt den Typus des Cranach'schen Schönheitsideals, welches ziemlich deutlich auf den Einfluss Matth. Grunewalds hinweisst.

Von kindlicher Anmuth sind einige kleine Madonnen-Bilder, in Leipzig (bei Herrn Lampe); in Schleissheim, München, Glogau (Dom) Rom (Sciarra-Colonna); berühmt und in weitesten Kreisen bekannt ist das höchst ansprechende Bild: „Lasset die Kindlein zu mir kommen" (Paulinerkirche zu Leipzig, Stadtkirche zu Naumburg). Mythologische Stoffe wurden unter Cranachs Hand zu lächerlichen Parodien: Hercules bei der Omphale, Venus und der von einer Biene gestochene Amor etc. Zu den schönsten Stimmungsbildern Cranachs gehört dagegen — wenn von dem missrathenen Apollo abgesehen wird — die Diana. Sie ist nackt dargestellt und sitzt auf einem liegenden Hirsche, von duftigem Waldesgrün umgeben. Das Nackte gelang Cranach, wenn seine Modelle probegültig waren, vorzüglich, was die Durchbildung der Theile betraf, so wie er auch die Nuancen der Färbung völlig in der Gewalt hatte. Die Stellungen sind aber meist ohne Adel, oder gespreizt graziös. Die beiden jungen nackten Weiber mit Kindern (Schuchart in Weimar) oft wiederholte Figuren, dürften die Höhe bezeichnen, bis zu welcher Cranach in dieser Hinsicht sich verstieg.

Die sorgsamste Treue liegt in seinen Bildnissen, obwohl sich schwerlich auch nur ein Kopf finden lässt, der nicht in der Zeichnung verschoben oder sonst wie fehlerhaft wäre. Eine Menge von Cranachschen Portraits Luthers, Melanchthons, Friedrichs des Weisen, Johann des Beständigen und Johann Friedrichs des Grossmüthigen existiren, welche nach des Meisters Originalen von dem jüngeren Cranach und namenlosen Malergesellen angefertigt wurden. Ausser der Malerei trieb Cranach auch die Kupferstecherkunst und hat auch Vieles für den Holzschnitt geliefert. In manchen der letzteren Arbeiten findet sich ein Hauch Dürer'scher Manier, wie beispielsweise in dem St. Christophoros, der das Christkind durch den Fluss trägt.

Bekannt ist Cranachs treue Anhänglichkeit an seinen Kurfürsten Johann Friedrich, dem er nach der Schlacht bei Mühlberg (1547) freiwillig in die Gefangenschaft folgte. Meister Lukas, welcher den Kaiser Karl V. als Knaben malte und hoch bei dem Mächtigen in Gunst stand,

hatte Gelegenheit, für seinen gefangenen Herrn manche Erleichterung seines harten Schicksals zu erwirken.

Sein Sohn, Lukas Cranach der Jüngere (1515—1586) zeichnet zwar besser, als der Vater, kommt demselben aber in seinen Vorzügen bei weitem nicht gleich.

Mit den Cranachs sank die mitteldeutsche Malerei darnieder und das Handwerk fing an die Kunst zu verschlingen. Es ist das Verdienst dieser beiden Meister, den Versuch gemacht zu haben, der reformatorischen Idee, welche sich auf kirchlichem Gebiete geltend machte, auf dem Felde der Kunst Berechtigung zu erkämpfen. Auf der einen Seite verfielen sie jedoch in eine unbildnerische Symbolik, die als ein dürftiges Surrogat mangelnder Gestaltungskraft und künstlerischer Inspiration erscheint, und auf der andern waren sie noch nicht genugsam realistisch durchgebildet, um die Gegenstände kirchlicher Historie ihrem humanen Gefühlsinhalte nach zur Erscheinung zu bringen.

SECHSTES CAPITEL.

Französische und spanische Malerei gegen Ausgang des Mittelalters.

Französische Miniaturmalerei. — Stagnation des Kunstlebens in Frankreich. — Nik. Pion. — Jacquet. — Jean Fouquet. — Franç. Clouet — Spanien und die maurische Kunst. — Die Ornamentmalerei. — Figürliche Darstellungen in der Alhambra. — Sanchez de Castro. — Portugal: Gran Vasco.

Während in Deutschland, nach der von den Niederländern empfangenen Anregung, sich ein reiches Kunstleben entwickelte, das fast eine organische Gliederung, einen nach allen Seiten zum Abschlusse strebenden, gewaltigen Drang zeigt, versank Frankreich nahezu in künstlerische Ohnmacht. Zwar bildete sich die pariser „Kunstindustrie“, die Miniaturmalerei, im XIV. und XV. Jahrhundert zu einer noch heute bewundernswerthen Blüte aus; aber die grosse Production, der Fortschritt, scheint wie unter einem Banne zu liegen. Wollte man annehmen, dass die Franzosen Tafelbilder aus Flandern und Brabant bezogen, so müsste man folgern, dass diese Gemälde dem Verderben anheimgefallen seien; denn bedeutende Arbeiten aus der angegebenen Zeit sind nur sehr spärlich auf französischem Boden zu finden, wie z. B. in der Kathedrale zu Aix und dem Hospital zu Villeneuve bei Avignon, für welche Réné d'Anjou als Meister „genannt“ wird. Eine Fortbildung in den Miniaturen erkennt

man ausser an der oft wundervollen Farbentechnik in einer naturgerecht gegebenen Lichtführung mit ihren verschiedenen Effecten.

Ein namhafter französischer Maler aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh. ist *Nikolaus Pion*, von welchem sich ein Bild, die Leiche Christi, von seinen Angehörigen beweint, im Stifte St. Denis findet. Der landschaftliche Hintergrund, eine Ansicht von Alt-Paris darbietend, soll der flandrischen Manier angehören. — *Jacquet* (Giacchetto Francioso d. i. der Französische), wird als von 1431—1447 blühend bezeichnet. Er malte besonders Bildnisse, von denen gesagt wurde, dass sie den Schein des Lebens besassen — ein Urtheil, das wenig geeignet ist, über die Eigenschaften dieses Malers Aufschluss zu geben.

Hervorragender erscheint der Maler Königs Ludwig XI. von Frankreich, *Jean Fouquet,* aus Tours (blühte 1450—1488). Dieser Künstler, ein Miniaturist von wunderbar feinem Detail, besass einen ausgebildeten Sinn für das Reale. Er charakterisirte höchst genau und verstand sich auf eine frappante Deutlichkeit des Ausdrucks. Das Cabinet Brentano-Laroche in Frankfurt a. M. bewahrt die Reste eines Horabuches mit Fouquetschen Miniaturen. Eine, ihr Kind tränkende Madonna, ist von süssem, frauenhaftem Reiz, dürfte aber keineswegs für die Darstellungsweise Fouquets so bezeichnend sein, als Hiob, welcher auf dem Aschenhaufen seine Freunde empfängt. Der Dulder, ein weissbärtiger Greis mit leidenden, aber würdevollen Zügen ist fast nackt und scheint eben seinen Schabknochen zur Seite gelegt zu haben, um seine drei Freunde von seiner Unschuld zu überzeugen. Die Gesichter sind höchst ausdrucksvoll auf charakteristischer Grundlage und man kann den lebhaften, ironischen Eliphas im Vordergrunde, den sophistischen Bildad in der Mitte und den kraftvollern Zophar unschwer erkennen. Nur der Letztere trägt ein nach damaligen Begriffen orientalisches Costume; die andern beiden Opponenten sind in der Tracht eines Rathsherrn und eines Scapulierbruders der Karmeliter dargestellt. Die Einführung des letztern Costumes ist eine verständliche Kritik der Reden des betreffenden Freundes, welcher für seine Person ebenso sicher davon überzeugt ist, bei Gott gut angeschrieben zu sein, wie Derjenige, der sich mit dem Karmeliter-Scapulier in seiner Sterbestunde versah. Von der irdischen Gerechtigkeit, von dem Walten der Vergeltung auf Erden, welche von den Freunden als Maassstab der göttlichen Gerechtigkeit aufgestellt werden, zeugt ein im Hintergrunde erscheinender Missethäter, dem der schwertbewehrte Scharfrichter voranschreitet. Im Hintergrunde ist das Schloss von St. Vincennes dargestellt.

In einem andern Gemälde bewegt sich die Composition Fouquets in mehr stylistischer Weise. Maîstre Etienne Chevalier, der Schatzmeister, ist in einem Oratorium mit reichen, classischen Architektur-Motiven betend dargestellt. (Vergl. Fig. 85.) Hinter ihm kniet sein Schutzpatron, St. Etienne (Stephanos) mit dem Marterwerkzeuge, dem Steine, in der Hand und scheint das Gebet Chevaliers zu unterstützen. Vorn schwingen zwei weibliche Engelsfiguren die Rauchfässer und hinter ihnen musiciren sechs

andere Engel. Oben sind tanzende, Schilder tragende, durch Blumengewinde verbundene Kinderengel gemalt. Vor allen Dingen ist der wunderbar fein ausgeführte Kopf Chevaliers zu bewundern. Die Auf-

Fig. 85. Maître Chevalier, nach einem Fouquetschen Miniaturbilde.

fassung des Heiligen und der Engel ist völlig portraitartig; dennoch macht das Bild einen feierlich-kirchlichen Eindruck. — Zu einer Geschichte des Josephus Flavius lieferte Jean Fouquet elf Miniaturen, welche sich entschieden von der flandrische Weise entfernen und dem florenti-

nischen Styl huldigen. — Den Franzosen, welche ausser Fouquet noch den Portraiteur *François Clouet (Janet)* (blühte noch 1550) aufzuweisen haben, mangelte ein grosser Genius auf dem Gebiete der Malerei, der im Stande gewesen wäre, den hereindrängenden Italianismus in national-französischer Weise durchzubilden und die französische Kunst von der bloss äusserlich gefassten Nachahmung italienischer Vorbilder zu schützen.

Die pyrenäische Halbinsel, und vorzüglich Spanien, nimmt in der Entwickelung der Kunst — neben Sicilien — eine Ausnahmestellung unter den europäischen Ländern ein. In den ersten Jahrzehnten des VIII. Jahrh. brachen über die Meerenge von Calpe die muhamedanischen Mauren in Spanien ein und machten sich mit Feuer und Schwert zu Herren der schönsten Theile dieses Landes. Bereits im Jahre 755 ward in Andalusien zu Cordova der Khalifat gegründet und es währte fast achthalb Jahrhunderte, bis (1492) das letzte maurische Reich auf spanischem Boden, Granada, der Wucht der christlichen Waffen erlag.

Die natürliche Folge des Zusammenlebens der Orientalen mit der christlichen Bevölkerung auf ein und demselben Boden hatte einen gegenseitigen Austausch nationaler Culturelemente zur Folge, welcher sich vor allem auf dem Gebiete der Architektur in bedeutsamer Weise kund giebt. Anders verhält es sich mit den bildenden Künsten, der Plastik und der Malerei, bei denen von einem directen Einflusse auf die spanische Geistesart schon deshalb keine Rede sein kann, weil die religiösen Satzungen Muhameds jede Nachbildung der Menschengestalt untersagten. Der bildnerische Geist der Islamiten war deshalb auf die Thier- und Pflanzenwelt beschränkt, und selbst hier erlaubte die strengere Auslegung des Koran nicht, die Schöpfung Gottes in der Weise treu nachzubilden, dass dadurch der Ruhm und die Ehre des Weltschöpfers beeinträchtigt werden könnte. Deshalb suchte der bildnerische Geist der Mauren einen Ersatz für jenes Nolimetangere in einer üppigen, prunkvoll-phantastischen Decoration, deren sinnberauschende Effecte auch im Uebrigen dem orientalisch-arabischen Wesen besser entsprachen, als die klare Ruhe und Harmonie eines geschlossenen Kunstgebildes.

Diese architekturale Decoration, die Ornament-Malerei, ist wichtig genug, um besonders auf dieselbe hinzuweisen. Mit der steigenden Macht und dem wachsenden Reichthum der maurischen Städte und Fürsten hielt die Prachtliebe des Volkes gleichen Schritt. Wenigen oder fast gar keinen Werth auf die nach aussen gewandte Seite der Bauwerke legend, suchte die Kunst der Mauren den Innenräumen, den Hofplätzen, den Sälen und Corridoren einen märchenhaften Reiz zu verleihen und die Architektur in ein buntes Formenspiel aufzulösen, welches von dem Gesetz der Schwere, der Wechselwirkung von Lasten und Tragen fast nichts mehr erkennen lässt. Die Ornamentik überwuchert das ganze bauliche Ge-

rüst und strebt nach einer Pracht und Fülle, welche, wie eine Alhambra-Inschrift stolz ausspricht, „von dem edelsten und gedankenreichsten Geiste nicht überboten werden kann“.

Durchaus exceptionell und auf die in der Spätzeit sich mehrenden Beziehungen zwischen Mauren und Spaniern hinweisend, sind drei Deckengemälde in der Halle des Gerichts in der Alhambra aufzufassen. Die Bilder sind auf Pergament gemalt und stellen eine Berathung maurischer Fürsten, sowie Scenen ritterlichen Lebens, mit christlich und maurisch gekleideten Figuren dar. Eine Dame führt einen Löwen an der Kette und ein christlicher und ein maurischer Ritter kämpfen mit wilden Thieren

Fig. 86. Malerei aus der Alhambra.

und Ungeheuern, um die Gunst der Dame zu erringen. Der Maure, welcher schliesslich seinen Nebenbuhler tödtet, ist der Glückliche. Das zweite Bild zeigt ein Lustschloss mit einem Springbrunnen. Auf dem Altan sieht man Ritter und Damen. Im Vordergrunde ist ein Teich mit Schwimmvögeln. Zur Rechten erscheinen zwei Damen, von denen die eine einen Baizfalken trägt, und nehmen das Huldigungszeichen eines Ritters entgegen — einen todten Bären, der wahrscheinlich auf Befehl der Schönen erlegt wurde. (Vergl. Fig. 86.) Es ist mehr als zweifelhaft, dass diese Bilder von muhamedanischen Künstlern gefertigt wurden; vielmehr lässt sich vermuthen, dass die Gemälde, welche den christlichen Miniaturenstyl des XIV. Jahrhunderts verrathen, einen der Renegaten zum Urheber hatten, welche besonders Italien und Dalmatien den Türken, Barbaresken und Mauren zu Tausenden lieferte.

Trotz des grossartigen Aufschwunges, welchen die kirchliche Baukunst nach der Vertreibung der Mauren nahm, blieb die Malerei in Spanien ein spärlich bebautes Feld. Der Giotteske Starnina malte zu Anfange des

XV. Jahrh. in Spanien; die Glasmalerei, von französischen und deutschen Künstlern ausgeübt, nahm einen kraftvollen Aufschwung im Verein mit der Architektur, für welche deutsche Baumeister wirkten und Werke von Maestro Rogel (Roger van der Weyden), Juan Flamenco und anderen flandrischen Künstlern scheinen auch der Malerei in Spanien den Weg ebnen zu wollen.

Vielleicht erstarkte die von *Sanchez de Castro* (1440) gegründete Schule von Sevilla unter dem Einflusse flandrischer Vorbilder. Die Sevillaner fassten das Naturgerechte mit grosser Wärme auf, strebten nach dem lebhaften Ausdruck einer Stimmung, die sich, was als bezeichnend festgehalten werden muss, in elegischen Empfindungen ergeht und bis zum asketischen Brüten sich verdüstert; wandten aber besondern Fleiss auf die genaue Ausführung des Beiwerks, sowie auf eine Färbung, die der Wirkung der spanischen Sonne angemessen war. Seit Neapel der Krone von Aragon zufiel, scheint Italiens Kunst ihre Anziehungskraft auf die Spanier ausgeübt zu haben. Wir erwähnten des *Juan lo Spagna*, eines Schülers von Perugino und fügen noch *Antonio del Rincon* (1446—1500) hinzu, welcher in Rom seine Studien machte.

In Portugal, dessen Handelsbeziehungen zu den Niederlanden schon damals ausserordentlich lebhaft waren, ward der flandrische Styl mit entschiedener Vorliebe betrachtet. Die Kunstgeschichte Portugals nennt für eine Menge von Gemälden aus dem XV. Jahrhundert und selbst noch für solche, die der Mitte des folgenden Jahrhunderts anzugehören scheinen, den Malernamen *Gran Vasco*. Viele dieser nach Vasco getauften Bilder dürften sich bei genauer Forschung als echte, importirte Niederländer erweisen. Es existirte übrigens ein Illuminiador des Königs, welcher *Vasco* hiess und 1455 in seiner Würde bestätigt wurde, so wie ein Gran Vasco (geb. 1552). Jedenfalls hat der eine wie der andere Künstler nicht die Kraft besessen, um die Malerei in Portugal aus ihrem Schlummer zu erwecken und sie zu einer nennenswerthen Entfaltung emporzuheben.

SECHSTES BUCH.

Blüte der italienischen Malerei im XVI. Jahrhundert.

EINLEITUNG.

Mit staunenswerther Kraft hatte sich im XV. Jahrhundert das humane Element erhoben und auf allen Gebieten des Wissens und Könnens seine Triumphe gefeiert. Das Mittelalter war völlig überwunden, ob auch die Schlacken des Läuterungsprocesses in den socialen Zuständen der Völker noch nicht fortgeräumt werden konnten. Der Drang der Eroberung war über die Geister gekommen; überall hatte man die Pforten entdeckt, welche bisher den Blick ins Freie versperrten und arbeitete nachdrücklich. um dem Lichte der Neuzeit den Eingang zu eröffnen.

Italien hatte beim Beginn der neuen Periode, mit welcher recht eigentlich die moderne Zeit begann, den unberechenbaren Vorzug, besonders im Vergleich zu Deutschland, dass Wissenschaft und Kunst mit der Kirche und ihren Prätensionen nicht in verhängnissvollen Conflict gerathen war. Mochte die päpstliche Curie in Italien an Zerwürfnissen mit einzelnen voranstrebenden Geistern, mit einzelnen politischen Corporationen und Staaten keinen Mangel haben: so war der Papst doch im Ganzen und Grossen der nächste Beschützer einer Wiedergeburt von Bildung und Kunst, die der Italiener mit Stolz als eine nationale bezeichnen durfte. Ein einziger Kirchenfürst, Papst Julius II., vermochte es, das Papstthum in wenigen Jahren auf eine siegende Höhe zu erheben, indess er gegen die weltlichen Feinde sein scharfes Schwert schwang und auf humanem Gebiet als der Schirmherr wissenschaftlicher und künstlerischer Bestrebungen in einer Weise auftrat, die selbst das Mäcenatenthum der Medici verdunkelte.

Unter der Herrschaft jenes gewaltigen Kirchenfürsten sammelte Rom, Dank dem neuen Aufschwunge des Papstthums, die Kunstthätigkeit von ganz Italien in einem einzigen Brennpunkte. Eine Herrlichkeit, wie diejenige, welche das Rom Julius II. und Leos X. entfaltete, hatte der ewigen Stadt seit den Tagen der grossen Imperatoren nicht geleuchtet.

Nach allen Seiten hin hatte die Kunsthätigkeit in rascher Entwickelung ihre umfassende Vorbildung vollendet. Aus den massenhaft sich drängenden Elementen, welche seit Masaccio und bis auf Signorelli für die Kunst erobert worden waren, musste ein concentrirter Aufschwung her-

vorgehen. In einer fast organisch in einander greifenden Weise war in Italien Alles für die Eufaltung der Hochblüte der Kunst herangereift. Das Leben, die kirchliche Anschauung und die Antike, in volles Gleichgewicht mit einander tretend, hatten die Kunst herangebildet, und anstatt der vereinzelten Richtungen trat eine einzige, Alles in sich begreifende hervor, die, welche die vollendete Schönheit, das zur Idealität durchgedrungene höchste Leben zur Erscheinung brachte.

Jene Hochblüte italienischer Kunst schliesst die Offenbarung des Höchsten in sich, dessen Menschengeist und Menschenkraft fähig ist. Es war nicht einem menschlichen Genius verliehen, diese einheitliche Vollendung in seinen Werken darzulegen — eine Reihe von machtvollen Künstlergestalten tritt auf, um den Tempel der Schönheit zu errichten —; aber gleichmässig sind Alle von jener göttlichen Begeisterung erfüllt, welche sie befähigt, der Schönheit, dem Ideale nahe zu treten und, Jeder in seiner Art, dasselbe in höchster Vollendung zur Erscheinung zu bringen.

Soll ein Name nur für diese Höhenzeit der Kunst genannt werden, so ist es derjenige *Raffaels*; denn er steht, wie eine schimmernde Lichtgestalt auf dem höchsten Punkte jener grossartigen Periode (1483—1520) und nach seinem Hinscheiden fing die Kunstblüte Italiens zu welken an. An Reichthum der Phantasie, an Hoheit des Geistes, wie an zauberhafter Zartheit der Empfindung erreicht ihn kein anderer Meister, wie er denn auch an Unerschöpflichkeit seiner Darstellungsmittel kaum seines Gleichen besitzt.

ERSTES CAPITEL.

Lionardo da Vinci und seine Schule.

Das Universelle in der geistigen Natur Lionardos. — Sein Bildungsgang im Verhältniss zur Malerei. — Der Charakter seiner Gemälde. — Aufenthalt in Mailand. — Das Abendmahl. — Wettstreit mit Michel Angelo. — Letzte Arbeiten in Paris. — Das Schönheitsideal Lionardos. — Die Schule Lionardos: Lorenzo di Credi; Cosimo; Luini; Salaino; Uggione; Melzi; Beltraffio; Cesare da Sesto.

Die grossen Meister der Blütenperiode italienischer Kunst, Häupter wichtiger Schulen, oder Vorbilder für eine zahlreiche Epigonenschaft, sind so bedeutsam, dass wir ihrer Betrachtung einen grösseren Raum widmen müssen. Ihre Werke gehören ihnen im höchsten Grade eigenthümlich an, sind ihre eigenen Thaten und wenn es für frühere Zeiten in Bezug auf die Einsicht in die Kunstentwickelung oft ziemlich gleichgültig sein kann, wer dies oder jenes Bild malte, so ist es dagegen bei den Grossmeistern

des Cinquecento*) von ganz besonderem Interesse, zu wissen, was eben sie schufen, damit ihre Persönlichkeit genau erkannt werde, aus welcher wiederum die volle Würdigung der inneren Bedeutung ihrer künstlerischen Thaten folgt.

Lionardo, von uns bereits als Schüler Verrocchios aufgeführt, ward 1452 als der natürliche Sohn eines reichen Edelmannes zu Vinci, (einem Schlosse im Val d'arno, Arnothal) geboren. Er war mit den ausserordentlichsten Eigenschaften des Geistes und Körpers ausgestattet: ungewöhnliche Schönheit, bezauberndes Ebenmaass der Glieder waren mit seltener Körperkraft verbunden. Er war schon als Jüngling ein Meister in allen ritterlichen Uebungen, ein trefflicher Musiker, ein Improvisator von unerschöpflicher Fülle der Gedanken, und daneben ein Kenner der alten und neuen Literatur. Was er gehört oder gelesen hatte, vergass er nie wieder. Er schrieb vorzügliche Gedichte, setzte sie in Musik und trug sie unübertrefflich vor; er verstand Mechanik, Physik, Anatomie; war ein trefflicher Ingenieur, Bildhauer, Erzgiesser, Architekt — kurz, ein Universalgenius, wie ihn selten die Natur geschaffen hat.

Lionardos Sinn war von früh auf dem Ausserordentlichen, Ungewöhnlichen zugewandt. Es drängte ihn, etwas Unerhörtes zu erfinden — eine Maschine um zu fliegen, eine Vorrichtung, um rasch durch grosse Berge ein Loch zu bohren und Strassen durch die Eingeweide des Apennin oder der Alpen zu legen, u. s. w. Diese Neigung für das Ungewöhnliche, Seltsame hat den Künstler nie verlassen.

Lionardo kam, bereits im Zeichnen und Modelliren vorgebildet, zu Meister Verrocchio und ward bald dessen bester Schüler. Schon aus seinen frühesten Arbeiten z. B. dem Engel auf Verrocchios Bilde, welcher dem Meister so vielen Kummer verursachte — spricht eine eigenthümliche Anmuth. Andere Jünglingsarbeiten deuten mehr auf den Hang zum Seltsamen, Caricaturhaften, wie der Schild, auf welchen Lionardo ein Medusenhaupt, aus lauter Ungeziefer, Kröten, Schlangen und anderem Gethier bestehend, zum Schrecken des Bestellers, malte.

Eine unbezwingliche Forscherlust, ein poetisch-leidenschaftlicher Drang, die innere Natur der Dinge zu ergründen, treten schon in Lionardos Jünglingszeit mit unwiderstehlicher Stärke auf. Was er sah, dessen musste sich dieser Herrschergeist bemächtigen. Erhabenes und Gemeines Schönes, Hässliches und Fratzenhaftes, Pathetisches, Rührendes, Komisches — Alles forderte in gleicher Weise die blitzschnelle und dabei gedankenreiche Auffassungskraft des jungen Künstlers heraus. Er zeichnete meist mit der Feder oder der Pinselspitze, Alles was ihm vorkam; reizende Frauengestalten und alte perorirende Marktweiber, Verbrecher die zum Tode geführt wurden, Bauern, die er durch komische Vorträge in einen Lachparoxysmus versetzt hatte. Neben der Wiedergabe charakteristischer

*) Von der Jahreszahl 1500, abgekürzt in 500, als den Beginn der Blütezeit, werden die grossen ital. Meister häufig als die Cinquecentisten bezeichnet, während ihre Vorgänger Quattrocentisten genannt werden.

Formen in ausdrucksvoller Bewegung strebte Lionardo aber auch, das Formschöne zu bemeistern und mit seelischem Leben zu durchdringen. Er begnügte sich nicht mit dem blossen Spiel rhythmisch geordneter, bloss äusserlich gefasster Bewegungen, sondern suchte die Tiefe des Inneren anschaulich zu machen. Es war ihm darum zu thun, anstatt des bei den Florentinern herrschenden, allgemein gefassten, charakteristischen Ausdrucks der Figuren, naturwahr gefasste Persönlichkeiten bis zur idealen Höhe einer vollendeten körperlichen und geistigen Harmonie durchzubilden. Oft aber ging Lionardo ganz anders zu Werke — er war eine Proteusnatur, welche alle Scalen durchlief, um ihre Vorstellungen und Gedanken zur Erscheinung zu bringen. So beginnt er denn sein Problem, Gedanken und Form mit einander zu verschmelzen, nicht selten in umgekehrter Weise zu lösen: er sucht die akademischen Formen mit Naturwahrheit zu durchdringen und das persönlich Besondere in die stylistische Norm einzufügen.

Die Leistungen Lionardos besitzen, besonders dieser doppelten Art der Lösung seiner Aufgabe wegen, eine auffallende Verschiedenheit. Seine Zeichnungen, von denen die Brera in Mailand eine bedeutende Anzahl bewahrt, zeigen, dass es der ewig von Forscherlust glühende Künstler liebte, seine Productionen immer aufs Neue aus den Urbestandtheilen aufzubauen, immer wieder von vorn anzufangen, mag der Anfang auf der Seite der Naturbeobachtung oder der akademischen Formen-Construction liegen. In der Naturnachbildung sucht er die Wirkung des Nothwendigen, geht also als echter Realist zu Werke; die an sich leere Harmonie akademischer Formenbildung erfüllt er mit dem Strome seiner Gedanken und Gefühle und stellt sich damit auf die ideale Seite der Production.

Lionardo hat sein ganzes Leben lang daran gearbeitet, um diesen Dualismus zur Einheit zu bringen. Er marterte sich oft Jahre lang bei einem einzigen Bilde ab und warf ohne einen Seufzer die ganze Arbeit beiseit, weil er der treffenden Gestaltung seiner Ideen nicht mächtig werden konnte. Zur Einheit drang Lionardo — mit höchster Kraftentwickelung nach allen Seiten seiner künstlerischen Natur hin — nur in dem einzigen Bilde des heiligen Abendmahles durch. In allen anderen Bildern des Meisters lässt es sich unschwer erkennen, dass entweder das Natur- oder das Formengefühl übermässig ins Gewicht fällt.

Ein besonderes Hinderniss, sein Ideales zur Erscheinung zu bringen, war für Lionardo eben seine universelle Begabung, die ihm so verschiedene Ausdrucksmittel seiner Innerlichkeit zu Gebote stellte. Der künstlerische Gedanke, welcher bei Lionardo nicht zu einem Gemälde sich formen wollte, gab vielleicht ohne Besiegung grosser Schwierigkeiten ein treffliches Gedicht; — der Stoff, dessen reizende leidenschaftliche Stimmung in der bildlichen Darstellung nicht zur vollen Wirkung kommen wollte, ward musikalisch gefasst und schwamm in einer Composition für ein Concert dahin, wenn es Lionardo nicht vorzog, sich desselben in einer Improvisation zu entledigen. Dem Schaffensdrange war in jedem Falle

Genüge geschehen, ohne dass der Künstler genöthigt gewesen wäre, seinen Stoff so lange zu durchdenken und durchzuempfinden, bis derselbe für die bildliche Darstellung völlig reif war. Lionardo ist keineswegs dilettantenhaft; denn wenn jemand gründlich zu Werke ging, so war gerade er es; das Vollgefühl seiner eigenen Persönlichkeit scheint aber zu stark gewesen zu sein, als dass er sich, als treuer Diener mit Herz und Sinn der Malerei oder der Kunst überhaupt hätte gefangen geben sollen.

Was Lionardo nicht dauernd fesselte, das ward beseitigt. Wo er die Kraft seines Geistes und seiner Empfindung nicht frei zur Erscheinung bringen konnte, da wandte er sich ab. Er war der riesenhaftesten Anstrengungen fähig, so lange ihn seine Figuren fesselten und den Ausdruck des innerlichen Lebens aufnahmen, das in dem Künstler selbst glühte. Diese Beseelung, diese persönliche Selbstberechtigung der Figuren, nach welcher Lionardo rang, glaubte derselbe besonders durch sein Colorit und seine Lichtführung stützen zu müssen. Wenn sich diese Factoren mit realistisch gefassten Gegenständen verbinden, so erreicht er grossartige Resultate, wie in vielen seiner Portraits; bei Stoffen idealistischen Ursprungs aber geben Beleuchtung und Färbung oft den deutlichen Commentar des Fehlenden. Dies Fehlende ist die charakteristische Beseelung.

Es ist hier ein Beispiel dienlich. Es möge die heilige Anna, Maria und ihr Kind im Louvre*) für dasselbe gewählt werden. Die noch immer schöne, ehrwürdige Mutter der Jungfrau hält diese, die mit dem Jesuskinde spielt, auf den Knieen, während das Letztere, vom Schoosse der Mutter hinabgleitend, auf ein Lamm sich zu setzen versucht. Der Meister wollte, abgesehen von der durch das Lamm vertretenen Symbolik, die Idee einer genauen Verbindung der Figuren ausdrücken. Die Verschlingung der Figuren bildet zu allernächst eine „ungewöhnliche" Gruppe, die den Künstler interessirt zu haben scheint. Ueber die ungewöhnliche Gruppe reicht der Inhalt des Bildes jedoch nicht hinaus. Der Maler hatte die Pflicht, die innerliche Verbindung der Figuren durch die besondere Art, in welcher er sie vorführte, in besonders wirksamer Weise zu zeigen und wenn er etwas Ungewöhnliches darstellte, so musste dies die Wirkung haben, die Figuren in ungewöhnlichem Grade als solche erscheinen zu lassen, die sie vorstellen sollten. Hier liegt das Fehlende, für welches die Färbung und Lichtführung nicht einzutreten vermag.

Die frühesten Werke Lionardos, welche dem Schicksale entgingen, das so viele Schöpfungen dieses Genius dem Verderben weihte, sind Bildnisse. Lionardo erhob das Portrait auf eine entschieden höhere Stufe. Die grosse Behandlung des Bildnisses durch Masaccio, Auffassung der bedeutsamen Züge bei einer geschmackvollen Dreiviertelansicht, mit der Verticalverkürzung des Kopfes, war beseitigt worden und ein minutiöses Detail hatte sich in Francias und Contis Profilköpfen geltend gemacht. Mantegna nahm, wie in seiner S. Eufemia, die Köpfe fast voll von

*) Copie von Schülerhand.

vorn und nur erst die Venetianer, Giovanni Bellini, kehrten zu einer gefälligen Dreiviertelansicht (auch öfter zum Sieben-Achtel) zurück. Lionardo machte aus seinen Bildnissen wahre Bilder; abgerundete Compositionen, die voll charakteristischen Geistes mit allem Reize der Eigen-Empfindung erscheinen.

Rein und mit heiterer Bestimmtheit modellirt zeigt sich das Portrait der Ginevra Benci, im Palast Pitti zu Florenz. Die berühmte Schöne ist hier höchst geistvoll, aber in schlichtester Weise dargestellt, und wirkt durch das ruhig hervorquellende Seelische in den schönen Formen um so stärker. Die schwarze Kleidung giebt dem in der Haltung ausserordentlich anmuthigen Kopfe eine gewisse virginale Kälte. Berühmt ist die Hand der Ginevra. Sie ist in feinster Weise der Physiognomik des Bildnisses entsprechend. In den Uffizien ist das Bildniss eines jungen Mannes, fast en façe genommen, von grösster Wahrheit und Harmonie und eine meisterhafte Verschmelzung der Farbentinten zeigend. Grossartig in jeder Beziehung ist das ebendort verwahrte Selbstportrait des — bejahrteren — Meisters. Die Lichtführung ist in geschlossener Weise behandelt und weist schon auf die später in der Malerei eintretende Herrschaft des Lichts hin. Das mit bewundernswerther Genauigkeit ausgeführte Bildniss eines Goldschmieds (Pal. Pitti) ward ebenfalls Lionardo zugeschrieben*). Eine Madonna, welche sich in der Galerie Borghese zu Rom befand, so wie der gleiche Gegenstand — unvollendet — in der mailänder Brera gehören zu dem Verzeichniss der Frühproductionen Lionardos. Es ist hier anzumerken, dass weitaus die Mehrzahl der unter Lionardos Namen gehenden Bilder unecht und im besten Falle Copien sind, welche von den Schülern des Meisters angefertigt wurden. Er hat, soviel bis jetzt bekannt, keins seiner Bilder mit eignem Namen oder Monogramm bezeichnet.

Von den bis jetzt als echt nachgewiesenen Lionardischen Gemälden sind drei Stücke aufzuführen, welche der Louvre besitzt. Zuerst nennen wir das liebliche, höchst zart behandelte Bildniss der Mona (Monica) Lisa, der von Lionardo angebeteten Gattin seines Freundes Giocondo, daher auch Gioconda genannt, mit reizendem landschaftlichem Hintergrunde. Sodann folgt das, wahrscheinlich aus Lionardos Blütenzeit stammende Bildniss einer Dame in italienischem Costume, welche für die, wegen ihrer Schönheit berühmte, Lucrezia Crivelli, die Geliebte des Herzogs Lodovico Sforza von Mailand, gehalten wird. Früher ward dies Bild als die „belle ferronière", Maîtresse Franz I., von Frankreich bezeichnet. Grossartige Kraft des Ausdrucks und erhabene Formengebung liegt in dem dritten Bilde, einer Halbfigur Johannes des Täufers, welcher in der Zukunft Tiefen zu blicken scheint.

Als eine frühe Arbeit Lionardos gilt auch das Madonnenbild in St. Onofrio zu Rom; sodann eine Madonna al fresco in Vaprio; eine braun untermalte Anbetung der heiligen drei Könige in den Uffizien und das

*) Gehört jedoch dem Lorenzo di Credi an.

Bildniss des Galeazzo Maria Sforza und seiner Gemalin in der Biblioteca Ambrosiana zu Mailand. Die Bezeichnung vieler Galeriebilder als: „Da Vinci's" sind in neuerer Zeit zurückgezogen; manche dieser Namengebungen harrt jedoch noch des Degenstosses von der Hand des Matadors.

Im Grunde bedarf Lionardo da Vinci keines einzigen dieser echten oder zweifelhaften Bilder, um als Maler ersten Ranges unsterblich zu sein; denn das Eigenthum des Abendmahlgemäldes im Kloster St. Maria delle Grazie in Mailand kann ihm nicht streitig gemacht werden. Lionardo mochte etwas mehr als dreissig Jahre zählen, als der Gewalthaber von Mailand, der spätere Herzog Lodovico Sforza (il Moro genannt) das „Wunder von Florenz" an seinen Hof berief. Eigenthümlich genug kam bei dieser Berufung das plastische Talent Lionardos nicht in Frage. Dem gewaltigen Kriegsmann schien vielleicht Lionardo, der Kriegs-Ingenieur, wichtiger, als Lionardo, der Maler und Bildner. Gewiss ist es, dass Lionardo die Seele der Hoffeste in Mailand wurde, für welche er prachtvolle Decorationen, Lustfeuer und Beleuchtungen herstellte, Verse schrieb und improvisirte und Musikaufführungen veranstaltete. Er war mit seiner silbernen Lyra der Apoll der schönen Hofdamen und geradezu der Abgott Sforzas. In Mailand ward Lionardo der Stifter einer grossen Kunstschule, so vollständig organisirt, wie bis dahin noch keine auf italienischem Boden bestanden hatte. Er selbst schrieb für die Zwecke des Unterrichts seinen „Trattato della Pittura" (1651 zu Paris ausgegeben) — ein Werk das noch gegenwärtig eine Fülle brauchbarer Regeln und noch viel mehr feine Bemerkungen über die Ausübung der Malerei enthält.

Nachdem Lionardo eine kolossale Reiterstatue Franz Sforzas im Modell vollendet hatte — das zweimal dem Untergange anheimfiel — führte er sein weltberühmtes Abendmahl (1496—1498) in Oel als Wandbild aus. Auch dies Werk kann, nur noch in einzelnen Partien auf seine ursprüngliche Schönheit hindeutend, als vernichtet betrachtet werden. Lionardo hat, mehr als irgend ein anderer Maler mit dem technischen Theile der Färbung experimentirt, und ein unheilvolles Experiment war es, als er beschloss, mit fester Zuversicht auf seine eigenthümliche Farbenmischung seine Oelfarben auf die Kalkwand zu setzen. Eine Ueberschwemmung in Mailand brachte dem Bilde grossen Schaden, so dass dasselbe schon in der Mitte des XVI. Jahrhunderts den Glanz der Tinten einbüsste und sich theilweise ablöste. Man kümmerte sich so wenig um diesen unersetzlichen Schatz, dass unter der Figur Christi eine Thür, die Füsse und einen Theil des Tisches vernichtend, durch die Mauer gebrochen wurde. Im Jahre 1726 und 1770 wurde das Bild aufgefrischt und übermalt, so dass nur drei Köpfe verschont blieben, und 1796 stellten französische Cavalleristen hier ihre Pferde auf. Mit höchster Sorgfalt ist das Gemälde theilweise wenigstens wieder blossgelegt und durch Vergleichung dieser Theile mit den Entwürfen und Zeichnungen Lionardos, (der Christuskopf in der Brera, die Apostel in der grossherzogl. Sammlung in Weimar) so wie mit dem

Stiche Raffael Morghens lässt sich die Idee der Vollkommenheit der Schöpfung Lionardos fassen.

Jedermann kennt irgend eine der zahllosen Nachbildungen von Lionardos Abendmahle — die Composition ist so bekannt, wie das Sacrament selbst. In diesem Bilde ist die künstlerisch-dualistische Natur Lionardos zu erhabener Einheit verschmolzen. Das Realistische ist zum Träger der höchsten Idee und Empfindung geworden und das Ideale schliesst in verklärter Weise das Reale als Erscheinungsmittel in sich. Christus spricht das Wort: „Einer von Euch wird mich verrathen" und zwölffach aufgefasst zuckt dies sanft gehauchte, fürchterliche Wort durch die Versammlung der Apostel hin. (Vergl. Fig. 88.)

Bei höchster Stylistik herrscht hier völlige individuelle Freiheit.

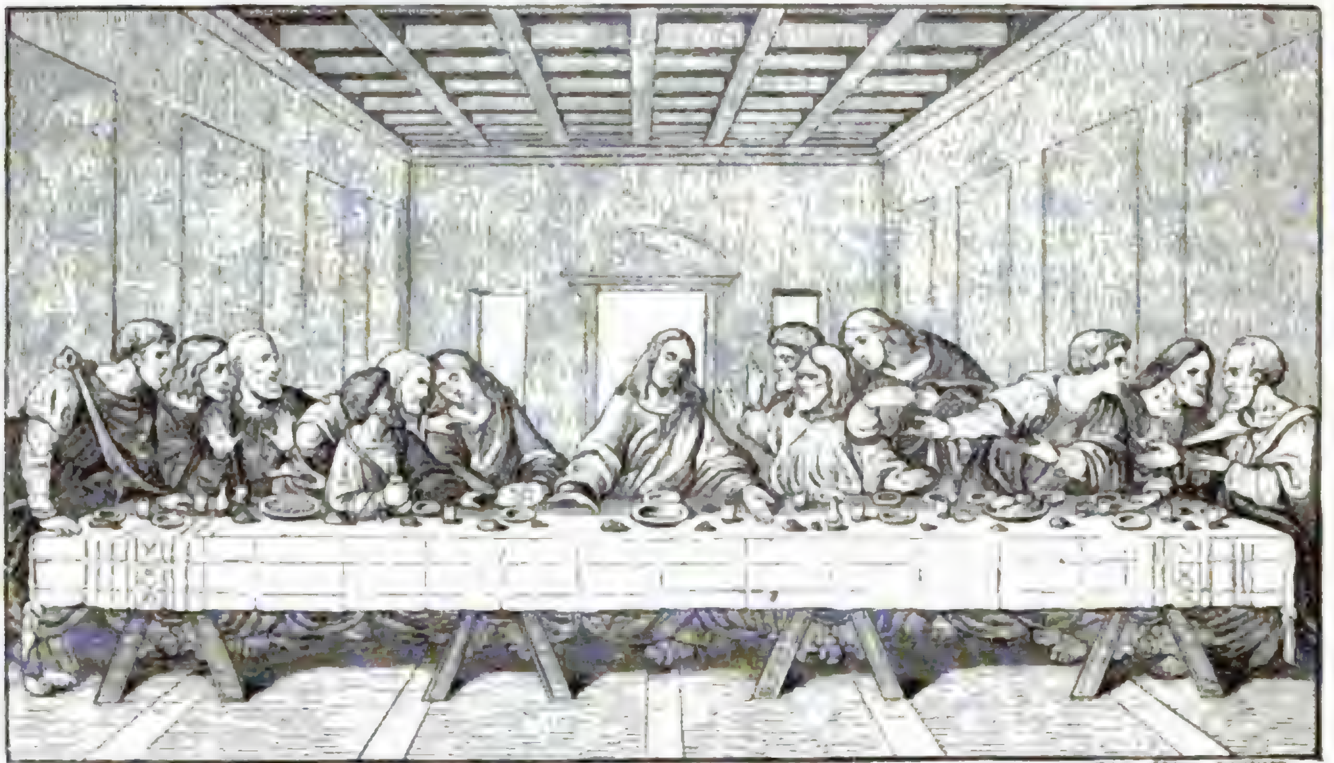


Fig. 88. Das heilige Abendmahl, nach Lionardo da Vinci.

Die Persönlichkeit der Apostel, so göttlich aufgefasst, dass eine grössere Vollendung nicht gedacht werden kann, giebt sich aufs Deutlichste zu erkennen. Es erscheinen höchst edle Formen, deren Grundzüge der Erfindung Lionardos angehören. Diese Formen sind in charakteristischer Art naturgerecht durchbildet. Bei anderen Köpfen erkennt man, dass das Leben selbst den Formen zum Grunde lag, — dass der Meister das von der Natur Gegebene zum Idealen hinanbildete. In beiden Fällen erreicht er dasselbe hohe Resultat, durchaus eigenartige Persönlichkeiten zu schaffen, deren tiefer innerlicher Gehalt in der sehr bestimmt gefassten Aeusserlichkeit sein genauestes Maass findet. Die Symmetrie der Anordnung giebt dem Gemälde eine feierliche Ruhe: auf die Parallel-Linien des weiss behangenen Tisches folgt die Reihe der Figuren. Die geraden

Linien, die stets das Auge beruhigen, erscheinen in den Falten des Tischtuchs, den Wandöffnungen im Hintergrunde und setzen sich fort an dem Balkenwerke der Halle. In dieser ruhigen Anordnung aber flutet ein grossartiges Leben. Die Apostel zur Linken wie zur Rechten des Herrn sind in Gruppen zu je drei Figuren geordnet — die Symmetrie erscheint gebrochen und besteht dennoch in der speciellen Gliederung der Figuren. Jede Hauptabtheilung der Jünger — links und rechts von Christo — besitzt ihre eigene Gesammtstimmung. Zur Linken herrschen die lebhafteren Affecte; zur Rechten ist Trauer, stumme Bestürzung und schmerzvolles Nachdenken. Hier tritt nur Petrus activ auf, indess er dem Lieblingsjünger zuflüstert: Frage, wer ist's? (Ev. Joh. XIII., 24.) Petrus, den Jesus für seinen Getreuesten erklärte, ist in schärfsten Contrast zu dem Verräther gebracht, welcher, über den Tisch sich lehnend, isolirt erscheint, als scheide er bereits aus der Reihe der Apostel aus. Johannes, Judas Ischariothes und Petrus bilden die vollendetste Gruppe des Gemäldes. Christus, ernst, schmerzlich bewegt und voll göttlicher Milde neigt sanft das Haupt. Die eine der feinen, durchgeistigten Hände lässt das Wort, welches er sprach, fast hörbar werden; die andere nähert sich zögernd der Schüssel, nach welcher auch der Verräther seine feste Faust ausstreckt. Der Kopf Christi ist von keinem Maler in solcher ausdrucksvollen Erhabenheit, weder vor, noch nach Lionardo dargestellt worden. Dennoch hat der Kopf des Verräthers dem Künstler grössere Schwierigkeiten bereitet. Nur durch energisches Drängen konnten es die Mönche durchsetzen, dass Lionardo diesen Kopf fertig malte. Es ist eine Anekdote, welche berichtet, dass Lionardo eben seinen Dränger, den Guardian des Klosters, als Urbild des Judas gewählt habe. Der Kopf ist nichts weniger als unedel geformt und zeugt von Geist, Scharfsinn, aber auch — in der Mundpartie — von Rücksichtslosigkeit und in der harten, eckigen Stirn von einem durchaus unlenksamen, verschlossenen Wesen. Vertieft man sich in diesen Kopf, neben Christo das Meisterhafteste des Bildes, so kommt man zu dem Schlusse, dass der Apostel besser war, als seine That, wie solches durch seine Reue allerdings bewiesen wurde.

Nachdem Mailand 1499 von den Franzosen erobert wurde, kehrte Lionardo nach Florenz zurück. Er stellte hier einen grossen Carton aus, welcher die heil. Jungfrau darstellte, die sich, mit dem Kinde auf den Knieen, zu dem kleinen Johannes Baptista wandte, indess die heil. Anna neben Maria sitzend, mit den Finger nach oben deutete. Der Carton, in schwarzer Kreide ausgeführt, welcher sich in der k. Akademie in London befindet, gilt für das Original dieser Schöpfung; die sich durch die vollendetste Formengebung bei zartestem Ausdruck des Charakteristischen auszeichnet.

Der zweite 1503 und 1504 gearbeitete Carton ist untergegangen. Derselbe war im Auftrage der Regierung gearbeitet und stellte den Sieg der Florentiner über den Feldherrn des Herzogs Philipp Maria Visconti von Mailand — Niccolò Piccinino — bei Anghiari (1440) dar. Lionardo war

zu jener Zeit ein Funfziger und galt unbestritten für den ersten Maler Italiens. Wie er in Mailand gelebt hatte — am Hofe des reichsten italienischen Fürsten — so trat Lionardo auch in Florenz auf: mit einem

Fig. 83. Theil aus Lionardoschen Cartons der Anghiari-Schlacht.

glänzenden Dienertross und einem Gefolge von Schülern, unter denen der wunderschöne Salaino und der reiche Francesco Melzi hervorstachen. Der Staat räumte Lionardo für die Vollendung seines Cartons den Papstsaal im Kloster Santa Maria Novella ein, welches Gemach zu den Räumen

Digitized by Google

gehörte, die dem Papste oder anderen hohen Personen, die Florenz besuchten, zur Wohnung angewiesen wurden.

Man hatte aber Lionardo einen Nebenbuhler gegeben, welcher ebenfalls die Schlacht von Anghiari in einem Carton darstellen sollte. *Michel Angelo* war, nachdem seine 18000 Pfund schwere Marmorstatue des die Schleuder führenden David aufgestellt worden, als der erste Bildhauer Italiens anerkannt. Dreissig Jahre alt, stolz auf Das, was er geleistet hatte, und von grossen Gedanken zukünftiger Werke erfüllt, stand Michel Angelo ziemlich vereinsamt dem Malerfürsten gegenüber, um welchen sich ein Kreis glänzender Persönlichkeiten — Filippino Lippi, Pier di Cosimo, Lorenzo di Credi, Perugino u. A. — drängte. Der zweifellos sicher scheinende Sieg Lionardos ward ihm jedoch von Michel Angelo — der bis dahin nichts Nennenswerthes gemalt hatte — aus der Hand gewunden.

Lionardo hatte den Augenblick der Entscheidung des Sieges von Anghiari gewählt — in dem Maler der Grazien, der erhabenen Innerlichkeit, des idealen Menschenthums schien plötzlich der jugendlich romantische Zug für die naturwahre Wiedergabe seltsamer, abenteuerlicher Gestalten und wildbewegten Lebens wieder erwacht zu sein. Es ist ein wüthendes Kampfgetümmel, in welchem der letzte Hauch von Ross und Mann den schwankenden Sieg zu sichern ringt, was uns in einem Fragmente dieses Cartons vor Augen tritt. Die Kühnheit der Bewegungen, die Energie der zu Tage tretenden grimmigen Erbitterung der kämpfenden Söldner, dieses Fechten bis aufs Messer nicht nur, sondern bis auf die Zähne, hatte noch kein Maler darzustellen gewagt. Ein Jubelschrei ging durch ganz Italien, als Lionardos Carton ausgestellt wurde. Es währte längere Zeit, bis Michel Angelo sein Werk zeigen konnte — badende Soldaten, welche sich ankleiden und fortstürzen, wie die Trompete zum Kampfe ruft. Mit einem Schlag hatte der „Bildhauer" Alles entfaltet, was der Kunst an Kenntniss des Menschenkörpers zu Gebote stand — eine Legion von Gladiatoren in den verschiedensten Stellungen und Wendungen, genügend, um das Studium ganzer Generationen von Künstlern herauszufordern. Die Wage senkte sich zu Michel Angelos Gunsten.

Nach der Zeichnung von Rubens, gestochen von Edelinck, lässt sich der Charakter des Lionardoschen Anghiari-Cartons als derjenige eines kriegermässigen Genrebildes bezeichnen. Der Meister hat ersichtlich in der Verschlingung, dem wilden Durcheinander der Rosse und Mannschaften einen Beweis seiner grossartigen Bravour der Zeichnung zu liefern beabsichtigt. Deutlich ist dies Gewühl zunächst nicht — das Auge findet sich kaum hinein. Wir urtheilen bloss nach einem Fragment; aber schwerlich ist das Ganze in grosser, übersichtlicher Weise arrangirt gewesen. Zu bewundern ist der Reichthum an Bewegungsmotiven; der Ausdruck kannibalischer Wuth in Menschen und Rossen, — die Wiedergabe des in der rapidesten Schnelligkeit gefassten Lebens. Ob Rubens Das, was er copirte, richtig auffasste, lässt sich nicht bestimmen — man möchte an mehr als

einigen Stellen den Niederländer herausfühlen. So viel ist indess gewiss, dass die Zeichnung eine Menge ungeheuerlicher Fehler und sogar Geschmacklosigkeiten zeigt, die unmöglich alle auf Rubens Rechnung ge-

Fig. 90. Lionardos Selbstbildniss, nach einer Handzeichnung im Besitz des Königs von Italien.

schrieben werden können. Die Körperverhältnisse der beiden vordern Reiter, welche um die Standarte kämpfen, sind fast krüppelhaft; der Kopf des einen Rosses fehlt gänzlich, und ausserdem dringen die Verkürzungen der Hauptgruppe nicht in die Tiefe des Bildes ein. Diese Gruppe mag

ganz beliebig beleuchtet werden, — sie wird stets flach auf die Leinwand geklebt erscheinen. (Vgl. Fig. 89.)

In seinen letzten Lebensjahren ging Lionardo nach Rom, dann auf

Fig. 91. Die h. Jungfrau vom Bas-Relief nach Lionardo da Vinci.

den Wunsch Königs Franz I. 1516 nach Frankreich, wo er zu diesem kunstliebenden Fürsten in ein sehr inniges Verhältniss trat. Der Meister

war voll unerschöpflicher Gedankenkraft und lebhafter Empfindung, ein majestätischer Greis, wie er ein bezaubernd schöner Mann gewesen war. (Vergl. Fig. 90). Mitten in seinen Arbeiten und Plänen rief ihn 1519 der Tod ab, zu grossem Schmerze seines königlichen Freundes, der, wäre er beim Hinscheiden des Künstlers zugegen gewesen — was nicht der Fall war — das Haupt des Sterbenden gewiss in seinen Armen gebettet haben würde.

Lionardo ist als der Maler vieler Bilder genannt, zu denen er bloss die Ideen angab, oder vielleicht die Skizzen fertigte. Er überliess es seinen Schülern, diese Keime zur Entwickelung zu bringen. Ueberreich an künstlerischen Gedanken und oft mit Begeisterung die Ausführung eines Gemäldes beginnend, gerieth er während der Arbeit nur zu oft auf „Erfindungen", mochten sie das Theoretische der Zeichnung, die Aesthetik oder Technik der Farbengebung, optische Fragen oder Anderes betreffen. Dann legte er die Arbeit zur Seite, um zunächst sich in das Studium Dessen zu vertiefen, was ihm als ein Hinderniss, oder eine Stufe zu höherem Wissen aufgestossen war. Vieles, was Lionardo dachte, componirte, mag bei solcher Gelegenheit verloren gegangen sein; Manches ist in den Arbeiten der Schüler dem Wesentlichen nach erhalten worden. Hierher gehört „Jesus zwischen den Pharisäern", in der englischen National-Galerie; die beiden allegorischen Frauenbilder, „Eitelkeit und Bescheidenheit" im Palazzo Sciarra zu Rom, die zierlich aufstehende „Vierge aux rochers (Jungfrau von den Felsen)" in der Sammlung des Lord Suffolk und die, den vollen Stempel Lionardoscher Auffassung tragende „Vierge au bas-rélief", in mehrfachen Wiederholungen vorhanden (vergl. Fig. 91) und mit Abänderungen, wie in dem Bilde der Hermitage in Petersburg, erscheinend, auf welchem anstatt des bärtigen Priesters, Zacharias, die heil. Katharina dargestellt ist.

Es giebt in Lionardos Gemälden einige Lieblingsformen — das längliche Gesichtsoval, das schmale Kinn, die grossen, mandelförmigen Augen und der kleine, zuweilen fast unpraktische, seelenvoll lächelnde Mund bei Frauen, Engeln und Jünglingen. Der Meister selbst betont keine dieser Formen; in den, charakteristisch verschiedenen Gesichtsbildungen klingt diese Grundharmonie immer nur sehr gedämpft durch. Die Schüler indess hoben das, was sie als das Kennzeichen des „Ideals" ihres Meisters betrachteten, scharf hervor, und so finden wir in der Schule Lionardos einen Schönheitstypus, der nichts weniger als dazu geeignet ist, tieferes Interesse zu erregen.

Als ein bedeutsamer Trabant der Sonne Lionardos ist *Lorenzo di Credi* (geb. 1454, starb nach 1513) zu betrachten. Lorenzo war Lionardos Mitschüler bei Meister Andrea Verrocchio, folgte indess nach Lionardos selbständigem Aufschwunge diesem mit einer Hingebung, die einem tiefgefühlten Cultus ähnelt. Die Richtung auf die perspectivische Wiedergabe der Objecte empfing Credi bereits bei seinem Altmeister Andrea. Er liebte die Perspective eben so leidenschaftlich, wie einst Uccello es that, und ward nicht müde, immer neue Probleme aufzustellen und zu lösen. Lorenzo

geht mit ungemeiner Beharrlichkeit der Illusion nach und arbeitet seine Bilder bis in das feinste Detail aus, wenn er bloss seinem eigenen Antriebe folgt. Dabei verliert der Künstler die Gesammtwirkung keineswegs aus den Augen. Er neigt sich in seinen Originalbildern zu einer beschaulichen, gemüthlichen Ruhe, zu der Darstellung eines heitern Friedens des Innern hin und streift zuweilen an die sanfte Verzückung eines Perugino an. Sein Hauptwerk befindet sich in der Akademie zu Florenz: die Anbetung des Christkindes. Credi entwickelt hier einen feinen Schönheitssinn; giebt viel zart behandeltes Reale und fügt, abgesehen von der still-seligen Hauptstimmung, einige an Perugino erinnernde, halb-sentimentale Züge hinzu. Die Schönheit der Bambini (Jesuskinder) Credis ward sprüchwörtlich. In seiner Färbung ist er des zartesten Schmelzes fähig. Schöpfungskraft besass Lorenzo indess nur in einem sehr geringen Grade. Er fand hier oder da einige kleine, abweichende Motive, modificirte den Ausdruck in seiner zierlichen Weise, brachte eine lange durchstudirte Anordnung in das Helldunkel eines Bildes — weiter ging seine Invention kaum.

Als Nachbildner der Werke Lionardos besitzt Credi grosse Verdienste. Er konnte völlig im Sinne jenes Meisters malen. Es ist höchst wahrscheinlich, dass viele Bilder, welche sich aus Lionardos Schule erhalten haben, besonders die mit geschlossener Lichtführung und feinem Detail, sich im Laufe der Zeit als von Lorenzos Hand gefertigt erweisen werden. Dass das dem Lionardo zugeschriebene Bildniss des Goldschmieds (Pal. Pitti) von Lorenzo Credi gemalt sein soll, ward schon bemerkt.

Bevor die eigentlichen Schüler Lionardos genannt werden, ist noch der Name des *Piero di* (Maëstro) *Cosimo* (1441 — 1521) zu bemerken. Dieser Maler, ein Schüler Cosimo *) Rossellis, nahm zu Florenz eine isolirte Stellung ein und suchte sich vergebens gegen die steigende Grösse Lionardos zu behaupten. Piero hat im Colorit unleugbare Verdienste: er ist nicht allein harmonisch, sondern oft kühn in seinen Contrasten und in den Auflösungen derselben. Das Sonnenheitere, der Glanz der Schönheit, welcher aus Lionardos Werken spricht, ist bei Piero di Cosimo jedoch fast nie zu finden; dagegen neigt sich dieser Künstler zu einer düstern, mystisch-phantastischen Anschauung, welche sich namentlich in der Geschichte des Perseus ausspricht, die Piero in einer Reihe kleiner Bilder behandelte (Uffizien). Ein verdienstvolles Altarbild Pieros besitzt das Findelhaus in Florenz, eine Krönung der Maria hat der Louvre. Das Berliner Museum bewahrt ein für Cosimo sehr charakteristisches Bild: am Fusse eines Felsen, neben einem Quell, begegnet der Knabe Johannes Baptista dem kleinen Jesus, und begrüsst ihn als den Heiland der Welt. Maria und Joseph sind in der Entfernung. Die Landschaft mit einem See

*) Es ist bei den italienischen Künstlern ein oft vorkommender Gebrauch, entweder den Namen des Lehres zu adoptiren oder den Vornamen desselben im Genetiv ihrem eigenen Vornamen hinzuzufügen. In beiden Fällen soll damit die geistige Abstammung des Schülers bezeichnet werden, und man darf es wohl als einen sehr charakterischen Zug des künstlerischen Selbstgefühls betrachten, dass die geistige Verwandtschaft höher als die Blutsverwandtschaft angeschlagen wird.

ist, sammt der Thier-Staffage, sehr sauber behandelt. Eine ganz eigenthümliche Stimmung besitzt ein anderes Bild Cosimos, auch in Berlin. In einer heiter beleuchteten Landschaft schlummert der eherne Mars. Gegenüber ruht unter Myrthenbüschen Venus, an welche sich Amor anschmiegt, neben dem sich ein Kaninchen zeigt. Der schalkhafte Gott deutet auf den Mars. Amorinen spielen im Hintergrunde mit der Waffenrüstung des Kriegsgottes. Das räumlich kleine Bild ist mit delicatem Pinsel ausgeführt. Ein sanfter Reiz liegt in den Figuren, die sammt der Landschaft einen träumerisch sehnsüchtigen Eindruck machen.

Von den eigentlichen Schülern Lionardos steht ihm *Bernardino da Luvino*, gewöhnlich *Luini* genannt (lebte noch 1530) am nächsten. Er besass nicht den Feuergeist des Meisters; vielmehr erscheint er sanft, mild, mehr auf den Eindruck des Anmuthigen als des Erhabenen ausgehend; desto besser aber war sein Naturell geeignet, das Eigenartige eines Lionardo, der mit dem Schüler viele geistige Berührungspunkte besitzt, in sich aufzunehmen. Luini besass nicht das scharfe Auge Lionardos, nicht die Hand, welche die feinsten Züge der Beobachtung festzuhalten vermag, sondern heftete sich mehr an das Allgemeine der Erscheinung und deren Stimmung, wich auch wohl später von der realistischen Schärfe zu den weicheren Formen des römischen Idealstyls ab. Aber wenn er den Meister nachbildet, so scheint Alles bei ihm vereinigt, um den vollen Zauber Lionardoscher Holdseligkeit und schwärmerischen Gefühls auszudrücken. Die Färbung ist blühender, die Stimmung aber weniger scharf umgrenzt, als bei dem Meister. Für die grosse Composition waren Luinis Mittel nicht genügend: die Gruppirung ist selten übersichtlich und die im Einzelnen höchst trefflich gefassten Figuren erscheinen innerlich nicht mit einander verknüpft, sondern isolirt zu sein. Besonders reich ist Mailand an Luinischen Bildern. In den ruhigen Andachtsbildern entwickelt Luini seine ganze Gefühlstiefe und Anmuth. Als das werthvollste seiner Frescobilder in der Brera gilt die aus der Kirche derselben in die Galerie transferirte thronende Maria mit S. Antonio und S. Barbara (1521). Aus der Kirche della Pace stammen die neun Gemälde aus dem Leben der Maria. (Vergl. Fig. 92.) Mit tiefgefühlten Motiven ist die Darstellung der Leiche der heil. Katharina ausgestattet, welche von Engeln getragen wird. Bemerkenswerth sind die Bilder aus dem Kloster Palucca, welche classische Gegenstände in der Weise architektonischer Ornamentik behandeln. Im Monasterio maggiore di S. Morizio ward eine Capelle und der Raum neben dem Hauptaltar von Luini gemalt. Von den, aus dem XVI. Jahrh. stammenden, Fresken dieser Klosterkirche sind die Luinischen weitaus an Schönheit der Gestaltung die mächtigsten. Ohne die in der Ambrosiana und in manchen Privatsammlungen Mailands vorhandenen Staffeleibilder Luinis aufzuzählen nennen wir die grossartigen Arbeiten im Franciscanerkloster degli Angeli zu Lugano. Ueber dem Choreingange befindet sich die berühmte, kolossal al Fresco gemalte Passion (1529) mit etwa 140 Figuren. Die erhabenste, ausdruckvollste und schönste

Figur ist der begeistert aufblickende Johannes, der Evangelist, welcher das Wort des Heilandes entgegennimmt; Siehe, das ist Deine Mutter! Die ohnmächtig niedersinkende Maria sammt der dieselbe umgebenden Gruppe ist von majestätischer Grösse; die in wildem Schmerz verlorene Magdalena zeigt eine Stärke der Empfindung, deren Luini sehr selten mächtig

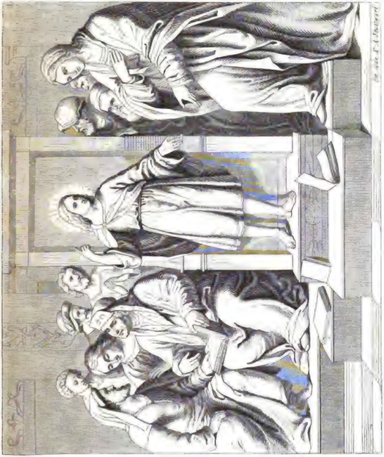


Fig. 92. Christus im Tempel lehrend, nach Luini. (Bruchstück.)

ist. Eine Prachtgestalt ist der Hauptmann, welcher spricht: Wahrlich, dieser war ein frommer Mensch! Hier im Kloster befand sich auch das vermuthlich von Luini gemalte Abendmahl, welches die Benutzung von Typen und Motiven aus Lionardos Abendmahle zeigte. — Vielleicht offenbart sich die innerste Natur Luinis in keinem seiner Werke vollständiger,

Digitized by Google

als in den Fresken der Kirche zu Sarona, Scenen aus dem Leben der Jungfrau Maria darstellend (1530). Luini war von sanfter, gefühlvoller Gemüthsart, stolz auf seine körperlichen Vorzüge, heitern lebenslustigen Sinnes und, wie Lionardo selbst, ein Freund geschmackvoller Pracht. Das heitere, glanzvolle Leben, von tiefem Gefühl durchdrungen, ist es, welches sich in den Scenen aus der Geschichte Marias entfaltet. Von Staffeleibildern führen wir noch die Altargemälde (Tempera) im Dome von Como an — die Anbetung der Hirten und diejenige der Magier; die Tochter der Herodias, welcher der Henker das Haupt Johannes des Täufers bringt, in der Tribune der Uffizien in Florenz (öfter wiederholt) welches Gemälde ungemein stark durch den Contrast des Henkergesichts mit dem hochedlen Kopf des Täufers wirkt; eine St. Katharina, in halber Figur, mit einer feinen Landschaft im Grunde; die das Kind tränkende Madonna; eine Madonna mit dem Kinde auf dem Schoosse, welchem Johannis eine Blume darreicht, höchst lieblich — in der Münchner Pinakothek. Das Berliner Museum hat drei mit dem Namen Luinis versehene Bilder, von denen ein Kopf der Maria, mit niedergeschlagenen Augen, Lionardosche Holdseligkeit athmet, während das anmuthig Naive des Altmeisters in einer lesenden Madonna sich zeigt, welchem das Kind, das mit einer Blume spielt, einen Apfel vorhält. In der Salome und dem Scharfrichter mit dem Johannis-Haupte auf der Schüssel im Belvedere zu Wien kehrt das Motiv des Uffizienbildes wieder. Bekannt ist die „Colombine“ Luinis, ein reizendes, auf einem Felsen sitzendes Mädchen mit zierlich geordneten Locken um die Stirn, mit einer Spange am Busen, der zur Hälfte entblösst ist. Sie hält in der rechten Hand eine Blume, auf welche sich in süssem Sinnen der Blick richtet. Das Bild ist in der Hermitage wo sich neben anderen Stücken auch eine ganz im Geiste Lionardos gemalte St. Katharina befindet.

Luini hat, wenn er das ihm Eigenthümliche gab, bei weitem nicht die Wichtigkeit, die ihm als Dolmetscher der oft vielleicht nur flüchtig hingeworfenen Ideen eines Lionardo zugemessen werden muss. Auf die volle Grösse des Meisters muss aus den Werken des von ihm inspirirten Schülers ein Schluss gezogen werden, nachdem ein dämonisch waltender Unstern die meisten Werke Lionardos der Vernichtung anheim fallen liess.

Die übrigen Schüler Lionardos reichen weder an Lorenzo di Credi noch an Bernardino Luini hinan. *Andrea Salaino*, das herrliche Modell für so viele ringellockige Lionardosche Engelsjünglinge, hat einen kraftvolleren Vortrag als Luini; steht diesem aber an Schönheitsgefühl nicht gleich. *Marco d'Uggione* (seit 1490 ein Schüler Lionardos, gest. 1530) erscheint ohne die feinere Formenbildung der Lionardoschen Malweise und trifft auch den Ausdruck der Innigkeit, des Liebreizenden nicht, den Luini so zart wiedergeben konnte. Die Bilder von *Francesco Melzi*, einem edlen Mailänder, der 1499 als Jüngling seinem Meister nach Florenz folgte (lebte noch 1568) sind sehr selten. Nach einem im Familienschlosse der Melzi zu Vaprio befindlichen kolossalen Frescobilde der

Madonna, welches dem Francesco zugeschrieben wird, zu urtheilen, besass er eine grossartige, monumentale Auffassung. Von einem heitern, classisch anmuthenden Reize ist die Pomona, welche unter einem von Reben umschlungenen Ulmenbaume sitzt und dem Gotte Vertumnus Gehör giebt, der unter der Maske einer alten Frau ihr die Wonne der Liebe schildert. Endlich sei noch des *Giovanni Antonio Beltraffio,* eines edlen Mailänders (geb. 1467) erwähnt, von welchem nur sehr wenige authentische Gemälde vorhanden sind. Das vorzüglichste darunter ist die Madonna der Familie Casio im Louvre. Die Mutter mit dem göttlichen Kinde erscheint in einer ziemlich öden Landschaft sitzend, zur Seite St. Sebastian und Johannes der Täufer, an welche sich rechts und links die knieenden Donatoren anschliessen; oben in einer Wolke ein lautespielender Engel. Das Bild hat etwas alterthümlich Trockenes und Befangenes in der Darstellung, wirkt aber anziehend durch die milde Schönheit der beiden Heiligen und die eigenthümlich weiche, fast melancholische Stimmung, in welcher das Ganze gehalten ist. Ausser *Cesare da Sesto*, welchem wir als Nachfolger Raffaels wieder begegnen werden, können die übrigen Mailänder Schulgenossen Lionardos übergangen werden, ohne dass ein wesentliches Moment der Weiterbildung unberücksichtigt bliebe.

ZWEITES CAPITEL.

Michel Angelo Buonarroti, seine Schüler und florentinischen Kunstgenossen.

Kunstcharakter Michel Angelos. — Das sculpturale Grundelement seiner Malereien. — Sein Bildungsgang; Wettstreit mit Lionardo; Berufung nach Rom. — Die Deckengemälde der sistinischen Capelle. — Das Weltgericht. — Seine übrigen Fresco- und Staffeleigemälde. — Vergleich mit Lionardo und Raffael. — Michel Angelos künstlerische Gesammtanlage. — Sein persönlicher Charakter. — Sebastiano del Piombo. — Marcello Venusti. — Daniele da Volterra. — Verfall der Schule Michel Angelos. —

Florentinische Zeitgenossen Michel Angelos. — Fra Bartolommeo. — Plautilla Nelli. — Mariotto Albertinelli. — Andrea del Sarto. — Franciabigio. — Pontormo. — Ridolfo Ghirlandajo. — Raffaelino del Garbo.

Das Gestirn Lionardo da Vincis stand im Zenith, als dasjenige Michel Angelos meteorgleich emporstieg. Mächtig hatte Lionardo gewirkt, um die malende Darstellung aus den Fesseln einer unvollkommenen Technik zu befreien, die ganze Erscheinungswelt zu umfassen, und die Pforten der

Kunst einem idealen Menschenthum zu eröffnen, das frei von traditioneller Typik dem Impulse seiner Gedanken und Empfindungen zu gehorchen schien. In einem einzigen Bilde, dem Abendmahl, drang Lionardo zu seinem Ideal hindurch; dennoch hat er die alten, äusserlichen Fesseln des Styls nicht abgestreift: er bewegt sich mit denselben, als wäre er frei — sie sind noch immer vorhanden, obgleich sie einer inneren Ursächlichkeit gehorchen und vollständig für die Herrschaft der künstlerischen Idee ausgenutzt werden.

Ganz anders trat *Michel Angelo* auf. Für ihn war die Kunstgeschichte, die gewohnte Weise der Auffassung und Darstellung, als wäre sie nicht vorhanden gewesen. Was Michel Angelo schuf, das ward von Grund aus neu geschaffen. Er war der Mächtige, welcher den Bann brach, in welchem der Menschenkörper mehr oder weniger bisher in der Malerei befangen gewesen war. Die Naturbeobachtung, die äusserliche Erscheinung lebender Menschen oder antiker Statuen genügte diesem Genius nicht. Das, was bei den Malern seit Giotto Charakteristik hiess, war nicht im Stande, seine Intentionen zum Ausdruck zu bringen. Er bedurfte keiner, ausserhalb seiner Figuren liegenden Bedingungen der Erscheinung, keiner naturgerechten Beleuchtung oder Färbung. Er schuf in der Malerei ein Geschlecht von Titanen. Die Florentiner hatten gestrebt, bei der Modellirung ihrer Figuren unter die Oberfläche hinab zu dringen. Michel Angelo aber baute seine Menschen wahrhaft schöpferisch von Innen heraus. Er fing mit den Knochen an, anstatt mit der Epidermis; er überzog das Skelet mit Sehnen, Bändern, Adern und Muskeln und setzte diese durchaus nach seiner Idee geschaffenen Wesen bis zur höchsten Aeusserung ihrer Kraft in Action. Angelo hatte seiner Natur nach eine riesenhafte Aufgabe zu lösen. Das Maasslose seiner Einbildungskraft, seiner Gedanken sollte in dem streng Bemessenen der menschlichen Figur seinen Ausdruck finden. Die Basis seiner Darstellungsmittel sind anatomische Prämissen. Michel Angelo kennt jede Faser des Muskelgeflechts und er schont keine einzige, um zu dem Ausdrucke der aufs höchste gesteigerten Bewegung, der gewaltsamsten Kraftentfaltung zu gelangen. Seine anatomischen Vordersätze lassen sich nicht bestreiten; wir müssen seine Figuren — die Consequenzen dieser Prämissen — als wahr anerkennen. Diese Wahrheit gilt jedoch nur für das Reich des Gedankens und der Phantasie!

Fast alle Figuren Michel Angelos gehören nicht der sinnlichen Welt an. Er treibt dieselben über alles natürliche Leben hinaus. Der Menschenkörper würde durch die Bewegung, welche der Meister seinen Gebilden giebt, aus den Fugen gesprengt werden. Seine Gestalten, im Lichte der Sonne uns als Menschen gegenübertretend, würden mit uns eben so wenig wie vorsündfluthliche Riesen gemein haben.

Die naturgerechte Beleuchtung und Färbung Michel Angeloscher Gestalten würde dieselben ins Ungeheuerliche treiben. Eine solche Beleuchtung genügt dem Meister vielen von Fällen durchaus nicht. Der Künstler hat es sehr oft nothwendig, in dem Labyrinth von Muskeln selbst da noch

deutlichstes Detail zu zeigen, wo sich bei naturgemässer Beleuchtung Schatten lagern sollten, in deren Schleier die feinen Züge des Reliefs nicht mehr zu erkennen sein würden. In solchen Fällen opfert Michel Angelo unbedenklich die natürliche Wirkung des Lichts, damit wir seine gemalten Figuren gleichsam mit den Augen betasten können.

Michel Angelo hat wenige Bilder gemalt, welche das wirkliche Leben wiederspiegeln sollen. Aber selbst diesen hat er eine Wendung in der Auffassung gegeben, dass er frei das Feld seiner Phantasie beschreiten konnte. In dem bereits erwähnten Carton, mit den von der Trompete in den Kampf gerufenen florentinischen Soldaten, zeigt Michel Angelo einen dem wirklichen Leben entlehnten Vorgang. Aber für die Art, wie er denselben darstellt, wird sich schwerlich im Leben eine Analogie finden. Diese nackten oder halbbekleideten Figuren erscheinen gleich Herakliden oder borghesischen Fechtern, die sich mit einer Muskelanspannung die Kleider anziehen, die Harnische festschnallen, welche genügen würde, um Bären zu erwürgen, oder menschlichen Widersachern die Knochen zu zerbrechen. Wir behalten hier gar keine Gedanken mehr an das, was die Figuren vornehmen, sondern sind durch das Wie? der Action vollständig in Anspruch genommen. (Vergl. Fig. 93.)

Michel Angelo ist eine Despotennatur; er erscheint als einer der grössten Repräsentanten der Concentration der geistigen Kräfte. Buonarroti hat es stets nur mit sich selbst zu thun — er führt seine erhabenen Anschauungen verkörpert vor, ohne sich darum zu kümmern, ob seine Figuren mit unseren Empfindungen in Verbindung bleiben; er macht seine grossartigen Gedanken deutlich, stellt uns seine übersinnliche Welt vor Augen, ohne Rücksicht, ob die Kirche oder die classische Mythe, der Kunstgebrauch oder gar das wirkliche Leben selbst diese Gedanken und die Art ihrer Darstellung sanctionirt haben.

In erster Linie betrachtete sich Michel Angelo als Bildhauer; er sagte es gerade heraus: Non sono pittore — ich bin nicht Maler. Die Sculptur, speciell gefasst die Rundfigur, weist auf den Begriff, als auf ihren Kern zurück, während bei der Malerei das Element der Empfindung das Ueberwiegende ist. Das Gemälde lässt uns nur durch die Empfindung hindurch zu dem Gedankeninhalte gelangen; die Statue giebt den Begriff in directer Weise und erweckt die Empfindung erst nachher durch die Macht der Reflexion.

Das Schaffen Michel Angelos erscheint, wenn diese Grundregel im Auge gehalten wird, stets in sculpturalem Charakter. Seine gemalten Figuren sind ein Geschlecht von bewegten Bildsäulen. Er malt Gedankendinge bei denen die Empfindung erst in zweiter Linie auftreten kann. Das Pathos liegt nicht in den Figuren unmittelbar, sondern in der gewaltigen Anstrengung des Malers, das Uebersinnliche zur Erscheinung zu bringen.

Der Riesengeist Michel Angelos ist, seinen Werken nach, nur von einer schwach wirkenden Empfindung begleitet. Für die Gestaltung des

Empfundenen ist seine Phantasie nicht geeignet. Er besitzt durchaus nicht das Vermögen, seine Figuren in verschiedenartiger Weise zu be-

Fig. 93. Episode der Anghiari-Schlacht, nach Michel Angelos Carton.

seelen. In allen Geschöpfen seiner Meisterhand steckt der abstracte Buonarroti; sie sind innerlich dieselben, ob sie in der Glorie des Himmel

thronen, oder im wilden Sturze der Hölle zugeschleudert werden. Eine tausendfach variirte Aeusserlichkeit vermag den Gedanken mit grösster Schärfe und Deutlichkeit zu fassen — wir können hiernach einen Schluss auf die Innerlichkeit der Figuren machen; gemalt ist aber diese Innerlichkeit niemals.

Gleich den Göttern Griechenlands sind die Buonarrotischen Gebilde von der Menschenwelt abgeschieden; aber die Figuren des modernen Künstlers machen keinen Anspruch mehr darauf, mit der Natur im engsten Zusammenhange zu stehen. Der Grieche kennt keine physiologischen Unmöglichkeiten, wie sie bei Michel Angelo fast die Regel der Erscheinung bilden. Bei Buonarroti erscheint ein fünfundzwanzigjähriger Athlet, dem der Kopf eines Greises aufgesetzt ist — Moses. Oder ein Riesenweib mit dem — entsprechend vergrösserten — Kopfe eines zehnjährigen Mädchens — die Madonna am Gewölbe der Sistina. Er drückt das Widersprechendste in einer Figur aus: wüthenden Schmerz in der Rückenpartie, ohnmächtiges Hinsinken in den Armen etc. Bei den Griechen geht der eine Impuls der Bewegung sympathetisch durch die ganze Figur; der körperliche Empfindungs-Reflex lässt sich genau verfolgen und giebt die Harmonie, welche freilich, ebenso wie die Schönheit der Form, den Michel Angelo eines grossen Theils seiner Ausdrucksmittel beraubt haben würde.

Das war der Genius, welcher den letzten Rest der Unfreiheit der malenden Darstellung des Menschenkörpers brach und der Kunst Mittel zu Gebote stellte, welche bis dahin in keines Menschen Sinn gekommen waren.

Michel Angelo (eigentlich Micchele Agnolo) *Buonarroti*, der Familientradition nach aus dem gräflichen Hause Canossa stammend, ward, als der Sohn des Ludovico Buonarroti, Podestà von Chiusi und Caprese, auf florentinischem Gebiet 1475 geboren. Zum Gelehrten bestimmt, erhielt er eine wissenschaftliche Vorbildung, trat aber schon früh mit dem Entschlusse, ein Künstler zu werden, der väterlichen Bestimmung entgegen. Er setzte seinen eisernen Kopf durch und kam zu Domenico Ghirlandajo in die Lehre. Die erste grosse Arbeit, bei welcher Michel Angelo hülfreiche Hand leistete, waren Ghirlandajos berühmte Fresken in S. Maria Novella in Florenz.

Das erste Bild, welches der angehende Jüngling malte, war eine, mit vielem Eigenen ausgestattete Copie der Versuchung des heil. Antonius, nach einem Kupferstiche Martin Schongauers. Bald aber erkannte er, dass die Sculptur das natürliche Ausdrucksmittel seines schöpferischen Triebes sei, und schwang sich mit seinem Bacchus (in den Uffizien), der grossartigen Pietà (in St. Peter zu Rom), und dem kolossalen David (vor dem Palazzo vecchio in Florenz) zum ersten Bildhauer Italiens auf. Dann erst trat er in seinem Anghiari-Carton Lionardo da Vinci als Rival gegenüber. Der Bildhauer Baccio Badinelli soll das Werk, welches nur frag-

mentarisch in Nachbildungen auf uns gekommen ist, aus Neid zerschnitten haben. *)

Von dem Papste Julius II. nach Rom berufen und zum Entwurfe wie zur Ausführung eines Grabmonumentes dieses Kirchenfürsten aufgefordert, lieferte Michel Angelo eine ins Riesenhafte gehende Composition. Dem Papste wurde das Unternehmen, welches erst viele Jahre später in sehr verkümmerter Gestalt zur Ausführung kam, gleich Anfangs leid und er glaubte die Kraft Michel Angelos zu einem andern grossartigen Werke verwenden zu sollen, indem er ihm die Ausmalung der grossen Capelle des heiligen Sixtus im Vatican übertrug. Nur mit Widerstreben ging der Meister an diese neue Aufgabe, die ihn der ersteren, an der sein ganzes Herz hing, entzog. Er lernte durch die übrigens unbrauchbaren und deshalb wieder herabgeschlagenen Arbeiten seiner florentiner Kunstgenossen, die er zur Hülfe hatte kommen lassen, die Technik der Frescomalerei und führte dann die ungeheure Aufgabe mit eigener Hand durch. Die Arbeit begann 1508, und bereits in zehn Monaten war die Hälfte der Räume mit fertiger Malerei bedeckt. Die Vollendung erfolgte, mannigfach durch die Folgen der Kriegsunruhen, durch Geldmangel und böswillige Neider aufgehalten, um 1511.

Schon die Betrachtung einer leidlichen Nachbildung (in Stich oder Zeichnung) jener Deckengemälde der Sistina reicht hin, um jede für Kunst empfängliche Seele mit einem ehrfurchtsvollen Schauer zu erfüllen. — Grossartiger konnte die Aufgabe nicht gefasst, herrlicher nicht gelöst werden. Ein langes Rechteck (Spiegelgewölbe) dehnt sich zwischen zwölf gewaltigen Fensterbogen. Die Stichkappen schiessen dicht an das Rechteck hinan. In den Räumen zwischen den Spitzkappen und den halbrunden Gemälden über den Fenstern, mit den Gruppen von Vorfahren der Jungfrau Maria, sitzen die erhabenen Gestalten von Propheten und Sibyllen. In dem Rechteck sind die bedeutendsten Momente der Genesis dargestellt. Eine prächtige Architektur scheint diese Fläche zu stützen und giebt Anlass, einen Reichthum — als Sculpturen gedachter — decorativer Figuren zu entfalten. In den Gewölbekappen, den Ecken der Capelle sind Scenen der göttlichen Fürsorge für das auserwählte Volk Israel angebracht. Auf die Details der reichen Gliederung des Ganzen, die auf der architektonischen Einfassung thronenden nackten Figuren, die in fünf Felder des Mittelbildes hineinragen etc. kann hier nicht näher eingegangen werden. Herrschend erscheinen die in die Zukunft schauenden Kräfte — sowohl im Heidenthum wie im jüdischen Volke entwickelt — die Sibyllen und Propheten auf Christi Mission hindeutend: zwölf Gestalten, welche, ledig der menschlichen Beschränktheit des Wissens mit Klarheit die Begebenheiten der Zukunft überschauen. Gramgebeugt sitzt Jeremias da, die mächtigste Figur neben dem ekstatisch bewegten Jonas. Jesajas (Fig. 94) überdenkt, tief verloren in die an ihm vorübergezogenen Visionen

*) Ein Grau in Grau gemaltes Fragment findet sich im Schlosse Holkham (England).

den Inhalt derselben, während Ezechiel von dem Sturmwind berührt zu sein scheint, welcher das Nahen der Herrlichkeit des Herrn verkündigt. Die fesselndste Figur der erhabenen Seherinnen ist die delphische Sibylle, verschlossen, fast düster und doch von Anmuth umstralt. Die libysche Sibylle zeichnet eine wundervolle Form im Nackten des Rückens und der Arme aus.

Fig. 94. Der Prophet Jesajas, nach Michel Angelo.

Die grossen Mittelfelder zeigen Gott Vater, vor dessen Erscheinen die Finsterniss, als Weib gedacht, entflieht; dann folgt die Schöpfung Adams. Der Schöpfer rauscht, mit Engeln in seinem Mantel, heran und streckt dem aus Erde geschaffenen Abbilde seines Wesens den Finger entgegen. Wie ein Blitzfunken scheint das geistige Leben in die Gestalt Adams hinüber zu strömen, der in instinctartiger Bewegung den schwer lastenden Arm zu dem Schöpfer emporhebt (Fig. 95). Das dritte Hauptbild, den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese schildernd,

Digitized by Google

ist nicht weniger gedankenreich componirt. Links sieht man das erste Menschenpaar — die um den Baum gewundene Schlange, oben in den

Fig. 95. Die Belebung des Menschen, nach Michel Angelo.

Körper eines Weibes ausgehend, reicht die verbotene Frucht der Eva, — eine der schönsten Figuren, die überhaupt in der Malerei vorhanden sind.

Gleichsam aus dem Schlangenweibe hervorwachsend erscheint der Oberkörper des Racheengels, der die Sünder von dannen weist. Das vierte, figurenreiche Bild ist die Sündflut. — Zwischen diesen grossen Bildern und an den Enden des Rechtecks sind fünf kleinere, besonders eingerahmte Darstellungen, von denen Gott Vater, das Licht von der Finsterniss scheidend und die Erschaffung der Eva am meisten die Eigenartigkeit Michel Angelos ausdrücken. Die Bilder von den Vorfahren der heiligen Jungfrau sind in ruhigen Gruppen, mit einem ausserordentlichen Reichthum neuer Motive der Situation dargestellt. In ihrer Zartheit der Auffassung des Familienlebens bilden sie den erquickenden Gegensatz zu der Gewaltigkeit der Sibyllen und Propheten und der Bilder aus der Genesis.

Diese Riesenarbeit Michel Angelos am Gewölbe der Sistina zeigt den Meister in seiner vollen Grösse. Ein organisch ausgebildeter Gedanke, welcher die Schöpfung der Welt und die ganze Geschichte vor Christo, besonders des auserwählten Volkes, auf den Weltheiland bezieht, ist in erhabenster Weise zur Erscheinung gekommen. Die reichste Mannigfaltigkeit ist zur Einheitlichkeit durchgebildet; wie bei einer gewaltigen Musik klingt hier Alles in erhebenden Accordengängen. Das Einzelne ist dabei eben so neu, wie der ganze Styl — der Zusammenschluss des Besondern zu einer grossartigen Einheit.

Einen bedeutend höheren Ruf hat das zweite Titanenwerk Michel Angelos genossen, obgleich dasselbe mit den Gewölbefresken der Sistina bei weitem den Vergleich nicht aushält: wir meinen das Jüngste Gericht an der Hinterwand der sixtinischen Capelle. Der Meister war bereits an der Grenze des Greisenalters angelangt, als er unter Papst Paul III. (1534) begann, die sechzig Fuss hohe Mauer mit seiner Composition zu bedecken. In sieben Jahren ward das Werk vollendet. Es ist eine Schöpfung, die nur ein Mal existirt — weder vor, noch nach Michel Angelo hat die Kunst eine ähnliche Auffassung des Stoffes aufzuweisen.

Die Grundlage der Anordnung des Werkes ist in der Weissagung Christi von den letzten Dingen enthalten, und bei der Genauigkeit, mit welcher Derjenige, der einst richten wird, selbst die Scene des Urtheilsspruches schilderte, konnte es selbst ein Michel Angelo nicht wagen, seinen eigenen — wahrscheinlich abweichenden — Ideen zu folgen. Wir sehen daher, wie bei anderen Darstellungen des Jüngsten Gerichts in den oberen, himmlischen Regionen den richtenden Gottsohn, von Seligen und Engeln umgeben, tiefer die Gerichtsengel, rechts und links die Seligen und Verdammten und unten die Auferstehenden mit der Hölle. Hier hört aber die Aehnlichkeit mit andern Darstellungen dieses Stoffes auf. Die Majestät, die selige Ruhe der Himmelsgenossen finden wir bei Orcagna edler ausgedrückt als bei Buonarroti, und die Auferstehungsscene in der Sistina reicht nicht an die grausig-freudenreiche Auferstehung, welche Signorelli malte, hinan. Die prächtigen, gewappneten Erzengel, denen wir auf anderen Bildern des Jüngsten Gerichts begegnen, fehlen bei Michel Angelo. Aber kein Maler besass, gleich diesem Gewaltigen, die Kraft, das furchtbare

Drama gleich dem feindlichen Zusammenstoss von Naturpotenzen erscheinen zu lassen, die, vermöge der in ihnen liegenden Macht siegen oder überwältigt werden. Dies Naturnothwendige, das keine Ausgleichung kennt, gegen dessen Walten kein Schrei um Erbarmen schützen kann, ist das Furchtbare, Majestätische des Buonarrotischen Gemäldes.

Im unermesslichen Himmelsraume vollzieht sich die Scene. Wir sehen, wie sie sich entwickelt; wie die kämpfenden Gewalten in Berührung treten. Die Anordnung hat etwas Aehnliches mit dem drohenden Wolkenzuge vor einem Orkan; oder, wir finden Etwas, wie das Wogen der Heersäulen beim Beginn einer Schlacht.

Selbst der Gottmensch, inmitten eines Kreises von Märtyrern und Seligen, über welchem die Passionsengel mit Christi Marterwerkzeugen heranbrausen, erscheint hier als ein Kämpfer. Ist sein Recht, seine Macht nicht genügend, so wird er überwältigt. Es ist durchaus nichts Müssiges, dass die Märtyrer ihre Marterinstrumente vorzeigen, dass St. Laurentius mit dem Roste, Andreas mit dem Kreuze, Bartholomäus mit seiner irdischen Haut in der Hand erscheinen — nur kraft ihrer Thaten vermögen sie sich in der Umgebung des Heilandes zu behaupten.

Christus, eine von anderen Darstellungen ganz abweichende herculische Gestalt, zürnend dreinschauend, und den Anprall der Verdammten mit heftiger Geberde zurückweisend, ist von der sich ihm anschmiegenden Maria begleitet, welche schaudernd ihr Antlitz von den Verurtheilten abwendet, die rettungslos in die Tiefe stürzen oder durch Teufel, die sich wie schwere Gewichte an dieselben hängen, hinabgezogen werden. Je nach der inneren Kraft ist das Aufsteigen der Gerechten verschieden; Manche steigen leicht, gleich Engeln empor, Andere müssen von seligen Freunden und Schutzheiligen in die Höhe gehoben werden. An den Auferstehenden sucht die Hölle ihren Antheil; ihre Herrschaft über die in der Tiefe Angekommenen ist reich an schrecklichen Zügen. Die Fallenden versuchen sich fast Alle noch gegen den Sturz zu wehren; hier unten hört der letzte Gedanke auf, dem Unentrinnbaren zu entweichen.

Von den (etwa 300) Figuren des Gemäldes ist fast jede derart zur Erscheinung gebracht, dass die Ursache ihrer momentanen Situation erkennbar wird. Wir finden zwar keine charakteristische Verschiedenheit der Körperbildung — hier ist Alles gleich, und ursprünglich herrschte auch, mit geringen Ausnahmen, völlige Nacktheit in dem Gemälde — dennoch ist durch die Bewegung die grösste Deutlichkeit erreicht worden. Die Geberde ist bei weitem entwickelter als der Gesichtsausdruck. Es ist nicht das Individuelle, welches der Meister darstellen wollte, sondern Typen für die Scala sittlicher Eigenschaften, verbunden mit dem Ausdrucke in allgemein humaner Weise aufgefasster Affecte, Erwartung, Furcht, Zittern, Angst, Entsetzen und Verzweiflung. Die im Tartaros Ankommenden zeigen kaum noch Spuren des Ethischen; hier ist Alles in dem Jammer körperlicher Qual untergegangen. Wie dies gezeichnet ist, das lässt sich, bei dem unerschöpflichen Reichthum an Bewegungsmotiven,

bei den kühnen Verkürzungen, durch welche Michel Angelo in den Stand gesetzt wurde, den Menschenkörper in den schwierigsten Lagen darzustellen — mit Worten nicht schildern. „La terribil via di Micchel Angiol“ — die furchtbare Bahn Michel Angelos — liegt in seinem Gericht der Sistina klar vor uns, eine Bahn auf welcher eine Menge bedeutender künstlerischer Kräfte die Kunst dem Untergange nahe bringen sollten. —

Das Gemälde hat stark gelitten. Es war einmal in Gefahr, von der Wand herabgeschlagen zu werden, weil das Nackte vom Papst Paul IV. als anstössig gefunden wurde; mit Mühe ward das Bild dadurch gerettet, dass Daniele da Volterra, ein Schüler Buonarrotis, sich dazu verstand, die incriminirten Blössen mit Gewandung zu bemalen. Dieses „Hosenmalen“ ward später noch weiter ausgedehnt und allenthalben sieht man jetzt die hässlichen, bunten Fetzen wehen. Es ist eine Anstrengung, das — besonders durch den Kerzenqualm — sehr dunkel gewordene Gemälde genau durchzumustern. Ohne eine einheitliche Lichtwirkung scheint Alles gespenstisch durch einander zu wogen, bis dem Auge nach und nach die Gruppirung deutlich wird.

In der Paulinischen Capelle des Vatican sieht man zwei grossartige Fresken Michel Angelos: die Bekehrung des Saulus und die Kreuzigung Petri. An Gedankenhöhe stehen diese Gemälde zwar hinter den Werken des Meisters in der Sistina zurück; dafür aber zeigt sich in ihnen eine strenge Anordnung, eine stylistische Ruhe, welche sich von dem Zuge zum Gewaltigen und Gewaltsamen ziemlich freihält. Ihre Enthüllung erregte nicht, wie diejenige der Sistinischen Fresken, einen Begeisterungssturm, sondern ging spurlos vorüber. Durch Brand, Kerzenrauch, durch Restauration und gemeine Uebermalung ist hier der Pinselzug des Meisters fast völlig fortgetilgt. Dies sind die letzten Gemälde Buonarrotis.

Ein einziges Staffeleibild Michel Angelos ist hier noch anzuführen: ein Rundbild in Tempera, Maria darstellend, welche das Jesuskind in gesucht schwieriger Stellung dem hinter ihr sitzenden Joseph vom Schoosse hebt. (Uffizien in Florenz.) Michel Angelo war überhaupt der Meinung: dass die Sculptur die Leuchte für die Malerei sei und dass zwischen beiden ein Unterschied, wie zwischen Sonne und Mond stattfinde*) — und achtete die Malerei, obgleich eben sie, und nicht die Sculptur, ausreichende Mittel für den Gedankenausdruck des Künstlers darbot, im Ganzen wenig. Die Sculptur war eines Mannes würdig; allenfalls auch noch die Frescomalerei; aber die Staffeleigemälde, die Farbenschwelgerei, passten sich, nach Buonarroti's Meinung, nur für Weiber oder weibische Männer. Er sagte ausdrücklich: die Malerei erscheine um so viel besser, als sie sich zur Sculptur, insbesonders zum Relief neige — eine Ansicht, welche, praktisch durchgeführt, die Malerei, — eine Gefahr, die später wirklich einzutreten drohte — aus den Angeln heben und zum Sturze bringen muss.

Es waren die glänzenden Erfolge der Venetianer und der Werke

*) Brief Michel Angelos (1546 — 1547) bei Guhl, Künstlerbriefe.

Raffaels, welche den alternden Titanen auf den Gedanken brachten, den Reiz des Colorits mit seinen Zeichnungen zu verbinden. Nach der Analyse des Genius von Michel Angelo, welche wir vorhin gaben, springt es in die Augen, dass dies Experiment, zwei einander ausschliessende Darstellungsweisen zu vereinigen, misslingen musste. Auf dem Felde der eigentlichen Malerei konnte Michel Angelo weder Raffael noch auch die Venetianer schlagen, wie geschickt auch seine Schüler die Zeichnungen und Cartons des Meisters mit Colorit zu versehen wussten.

Hier gerade möchte es passend sein, einige Worte über die Vergleichung Michel Angelos mit Lionardo, so wie mit Raffael zu sagen. Völlig Ungleichartiges, welches in einem Dritten kein Maass findet, lässt sich nicht mit einander vergleichen. Man müsste bis zu den weitesten Grenzen greifen, um eine Aehnlichkeit zu finden, welche schlechterdings nur darin besteht: dass alle drei Meister eine vielgestaltige Offenbarung des Höchsten gaben, welches für Geist und Sinn des Menschen erreichbar ist. Uebrigens giebt es nur Unterschiede zwischen dem Dreigestirn. Lionardo suchte die Form für seine Ideen in der Natur- und Kunstwelt; Michel Angelo zerlegte in abstracter Weise die Naturformen in ihre plastischen Einzelnheiten und schuf aus diesen Einzelnheiten Formen, für welche seine eigenen Ideen das Gesetz der Organisation bilden, — Formen, die in ihrer neuen Vereinigung über diejenigen der Natur hinausschreiten, — und Raffael war der Glückliche, bei welchem die Gedanken mit der denselben entsprechendsten Form untrennbar verbunden auftraten. Das sinnlich Wahrnehmbare ist schon im Moment des Schaffens von der höchsten ideellen Bedeutsamkeit durchdrungen.

Bevor wir die Schüler Michel Angelos nennen, widmen wir demselben noch einige, sein Gesammtwesen betreffende Bemerkungen. Gewaltig wie in der Sculptur und Malerei war der Meister auch in der Architektur. Er war mächtig genug, nicht allein das Kolossale kolossal zu denken, sondern auch zu construiren. Sein Hauptdenkmal in der Baukunst ist die Peterskirche, an welcher vor ihm Bramante, (von 1506 an) Raffael, Giocondo und Giuliano da San Gallo bauten. Er gestaltete das Fertige wesentlich um, machte ein neues, genaues Modell und „schleuderte seine ungeheure Kuppel in die Lüfte". Bis auf die kleinsten Stein- und Balkenlagen ist in Michel Angelos Modell Alles angegeben, wie es später nach seinem Tode — bis auf die zum Nachtheil des grossen Werkes getroffenen Abänderungen des Grundplans — ausgeführt wurde.

Als Mensch war der Meister von tiefem Gefühl, liebevoll gegen die ihm Nahestehenden, gütig selbst gegen Niedere. Er war rastlos thätig, von spartanisch-einfachen Gewohnheiten, ein Freund der Einsamkeit, des ungestörten Versenkens in seine Gedanken und Schöpfungen. Von hoher Geistesbildung schrieb er tief empfundene Gedichte. Für den Neid war er zu gross; für ein engeres Anschliessen an den jugendlichen Raffael vielleicht zu alt und zu berühmt. Sein Stolz als Künstler liess ihn selbst dem furchtbaren Papst Julius II. Trotz bieten. Michel Angelo legte das

höchste Gewicht auf Das, was er war und leisten konnte, und hegte die bescheidenste Meinung von Demjenigen, was er geleistet hatte. Der Adel seines Charakters war der Grösse seiner Werke gleich. Er war nie verheirathet und starb fast einsam; aber ganz Italien trauerte bei seinem Tode. Ein Grösserer war seit Dante und Raffael den Italienern nicht entrissen worden.

Von den Schülern Michel Angelos steht in vorderster Reihe ein Venetianer aus der durch ihr Colorit berühmten Schule Giorgiones, *Fra Sebastiano del Piombo* *) (1485—1547), welcher schon früher die Gunst des Meisters gewonnen hatte und seit 1515 in genauere Verbindung mit ihm trat. Unzweifelhaft nach einer Zeichnung Buonarrotis malte del Piombo auf des Meisters Empfehlung in der Capelle di San Pietro in Montorio eine Geisselung an die halbrunde Mauer der Nische. Der Venetianer hatte Oelfarben gewählt und erreichte einen prachtvollen Effect, welcher dies Bild auf einige Zeit zum wichtigsten Gegenstande der Kunstwelt Roms machte. An der Gestalt des Erlösers, welcher sich von der Säule unter dem Eindruck der Geisselhiebe loszuwinden strebt, spürt man den Zeichner, im Uebrigen hat Sebastiano die Spur der Löwenklaue M. Angelos mit seiner — damals — brillanten Färbung zugedeckt. Oben über der Geisselung ist die Himmelfahrt Christi, von M. Angelo entworfen — von grossartiger Composition, und stark auf die spätere Behandlung dieses Stoffs durch Raffael hinweisend.

Das wichtigste Werk, welches dem Zusammenwirken des alten Meisters mit Sebastiano seine Entstehung verdankt, ist die Auferweckung des Lazarus (National-Galerie in London.). Das Bild ist reich an Figuren, jedoch ohne Einheit der Gesammt-Anordnung, besitzt aber in einigen Gruppen wunderbare Schönheit und Charakteristik. Als das Bewundernswertheste erscheint der von den Todtenbinden und Tüchern umgebene Lazarus, welcher, wie aus einer andern Welt bewusstlos wiedergekehrt, seine Umgebung anstarrt (Fig. 96). Die Färbung ist gesättigt und leuchtend. Im Berliner Museum ist eine Composition Michel Angelos, von Sebastiano gemalt: Joseph von Arimathia hält den Leichnam Christi in den Armen, welchen Maria Magdalena beklagt. Der Ausdruck in den kolossalen Halbfiguren ist gewaltig. Die Galerie Pitti bewahrt ein Martyrium der heil. Agatha, bei welchem Henkerbilde Sebastiano bereits seine venetianischen Vorzüge eingebüsst hat, um in „römischer Weise“ zu malen. Ermisst man, wie vollendet Sebastiano del Piombo in seiner reiferen Jünglingszeit vorgeschritten war, was an dem Bilde des heil. Chrysostomus (in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig) sich zeigt, so ist es ein Verlust für die Kunst, dass der Künstler in die „terribil via“ Michel Angelos hineingezogen wurde und zur Unbedeutendheit herabsank. St. Chrysostomus ist ein brillanter Typus einer echt venetianischen Santa Conversazione. Der Heilige liest vor; neben ihm steht die herrliche

*) Eigentlich Seb. di Luciano; den Beinamen del Piombo führte er von seinem Amte als Siegelbewahrer des Pabstes, einer Sinecure, die ihm Clemens VII. verliehen.

Gestalt Johannes des Täufers, sammt zwei anderen männlichen Figuren; auf der andern Seite zwei heilige Frauen und vorn Maria Magdalena, bildnissmässig aufgefasst, eine lebenglühende, stolze Schönheit der Lagunenstadt. Das Colorit ist eines Giorgione würdig.

Marcello Venusti ist ein anderer Schüler M. Angelos, welcher nach Zeichnungen desselben arbeitete, auch Fresken ausführte. Phantastisch

Fig. 96. Von der Auferweckung des Lazarus. Nach Sebastiano del Piombo.

ist sein Christus, welcher den Seelen im Tartarus erscheint (Galerie Colonna in Rom).

Der bedeutendste Schüler und Nachfolger M. Angelos ist *Daniele Ricciarelli*, bekannter unter dem Namen *Daniele da Volterra*, welcher bei Sodona und Peruzzi sich vorbildete. So weit sich die Darstellungsweise M. Angelos äusserlich erlernen lässt, hatte Daniele dieselbe inne. Er besass ein vorzügliches Nachahmungstalent und kann mit einer Reihe von auswendig gelernten Motiven seines Meisters geschickt operiren. Aber selbst in Angiolesker Art seine Formen zu bilden — das lag ihm zu

fern. Die Gemälde, welche er schuf, so lange der Einfluss M. Angelos noch frisch im Gedächtnisse haftete, sind Danieles beste Stücke. Später tritt sein Eigen-Charakter entschiedener hervor und nimmt den Bildern die Gedankenhoheit.

Danieles Hauptwerk ist die figurenreiche Kreuzabnahme in S. Trinità de'Monti in Rom. Der lange für einen echten Michel Angelo gehaltene, und daher übermässig gepriesene bethlehemitische Kindermord (in den Uffizien, Florenz) ist sehr kalt in der Conception und macht einen widerwärtigen Eindruck. David und Goliath, auf eine Schieferplatte doppelt und so gemalt, dass der Augenpunkt ein veränderter ist, zeugt von Einsicht in Michel Angelos Zeichnung. Wahrscheinlich ist die meisterhafte Musculatur der Kämpfer nicht ohne die Hand Buonarrotis ausgeführt worden.

Bereits mit den unmittelbaren Schülern M. Angelos beginnt der Verfall der Darstellung, welche sich auf die Werke dieses Meisters gründet. Wenn es irgend einen Maler giebt, der nicht selbständig nachgeahmt werden kann, so ist dies Michel Angelo. Um Das benutzen zu können, was er schuf, musste man die Kraft und das Wissen besitzen, Aehnliches selbst von Grund aus zu construiren. Der letzte Grund der Bewegung in M. Angelos Werken lag für die Nachahmer zu tief. Mit der blossen Abschrift der Aeusserlichkeit war es bei M. Angelos Figuren nicht gethan — das Copirte liess sich zu keinem andern Zwecke benutzen, als für denjenigen, welcher dem Meister bei der Schöpfung seiner Gebilde vor Augen stand. An Färbung fehlte es den Werken M. Angelos; die Schüler und Epigonen glaubten sich daher im Rechte, wenn sie dieser Seite möglich wenige Beachtung zollten. Das Handthieren mit fertigen Formen M. Angelos ging sehr bald in blosse Handfertigkeit über, — Geist und Bedeutung verschwanden und der Manierismus brach wie eine Flut herein.

Wir müssen den höchsten Begriff von dem Kunstleben in Florenz gewinnen, wenn wir bemerken, dass weder ein Lionardo da Vinci noch ein Michel Angelo im Stande war, das Gebiet der Kunst in Florenz so völlig zu beherrschen, um selbständige Darstellungen, welche ausserhalb des Styls jener Grossmeister lagen, unmöglich zu machen, wie dies einst Giotto vermocht hatte.

Allerdings stehen die Meister, welche sich von dem gewaltigen Zuge Lionardos und Michel Angelos frei erhielten, mit diesen Heroen nicht auf derselben hohen Stufe; dennoch behaupten sie einen Anspruch auf Vollendung in ihren originalen Kreisen und ergänzen die Richtungen, welche von den beiden florentiner Grossmeistern in geringerm Grade gepflegt worden waren.

Zunächst ist hier *Baccio della Porta* (1469—1517) ein Schüler Cosmo Rosellis zu nennen, welcher unter seinem Ordensnamen im Domi-

nicanerkloster zu S. Marco in Florenz *Fra Bartolommeo* unsterblich wurde. Lionardo hat stark auf diesen Meister eingewirkt, besonders was das Holdselige der Figuren und den Schmelz des Farbenvortrags betrifft. Fra Bartolommeo aber hat das eigene Verdienst, dass er seine Figuren selten durch äusserliche Motive mit einander verband, sondern seine Composition, seine Gruppenbildung auf den innern Connex seiner Gestalten gründete. Hiermit hatte der Frate die traditionelle Compositionsweise, innerhalb welcher selbst ein Lionardo befangen blieb, obgleich er dieselbe zu beherrschen verstand, völlig überwunden. Wie die Composition M. Angelos durch den Gedanken, so wurde diejenige des Fra Bartolommeo durch die Empfindung dictirt, das heisst, durch das Eigenleben der Figuren, wobei das Subjective des Künstlers völlig zurücktritt. Seine Figuren sind meist gross aufgefasst; sie sind mit einer harmonischen Aeusserlichkeit ausgestattet, die an die akademisch geübte Hand des Künstlers mahnt. In der That finden wir manche Anklänge an den Styl Mantegnas; aber das Individuelle macht sich bei Bartolommeo in lebenswarmer Weise geltend und bleibt nicht bei einseitigen charakteristischen Aeusserungen stehen.

Es ist eine schwere Aufgabe, mit Individualitäten von solchem Gehalte frei zu operiren. Für die grosse dramatisch gefasste Composition reichte der Frate oft genug nicht aus. Er beschränkte sich daher meist auf wenige Figuren, deren Wesenheit er erschöpfend zur Erscheinung zu bringen vermochte. Sein Vortrag ist von edler Simplicität; die Gruppirung hat stets klare, meist architektonische Linien-Motive, und die Draperie ist der würdevollen Erscheinung der dargestellten Individuen angemessen. Für die Empfindung, welche durchgehends sanfter Art ist, erscheinen die Figuren oft zu grandios — sie würden unter Umständen sich zu einer bedeutsamern Gefühlshöhe erheben, wenn der Maler den Klimax des seelischen Ausdrucks beherrschte. Es ist etwas Perugineskes in Bartolommeos Gemälden; Alles bewegt sich hier in engen, ruhigen Kreisen; aber die Gestalten des Frate haben den Schritt in's ideale Menschenthum gemacht. Sie stehen am Anfange der Bahn, welche Raffaels Genius zu betreten berufen war. Bei seinen figurenreichen Bildern indess stumpft sich seine Empfindung ab — der Strom ist nicht stark genug, um alle Gruppen zu elektrisiren und so sehen wir die äusserliche Kunst des — allerdings frei gedachten — Gruppenbaus, welche den Mangel innerlichen Lebens verdecken soll.

Nach diesen Bemerkungen wird es ersichtlich, dass Bartolommeo ganz besonders geignet war, die Anforderungen, welche seine Zeitgenossen an ein Altargemälde stellten, zu erfüllen. Das grossartigste, und dazu in seiner dramatischen Grundidee weit über die meisten anderen Schöpfungen des Frate hinausgehende, Bild dieser Art ist die Madonna della Misericordia in S. Romano zu L u c c a: die Gnadenmutter, holdselig im Ausdruck, grandios in der Erscheinung, ist von ihrem Thronsessel aufgestanden und erhebt Hand und Antlitz empor zu dem im Gewölk erscheinenden Gott-

sohn, Gnade und Erbarmen erflehend für die Schaar der Gläubigen, die sich um die Stufen des Thrones drängen. Hinter diesem breiten Engel das Gewand aus, das Symbol der treuen stets hülfebereiten Muttersorge. Unsere Abbildung (Fig. 97) zeigt die reizende Gruppe rechts im Vordergrunde des Gemäldes. Viel einfacher, aber auch durchbildeter ist die

Fig. 97. Von der Madonna della Misericordia des Fra Bartolommeo.

von einigen Heiligen begleitete Madonna in S. Martino (Lucca). Mehrere Altarbilder mit Madonnen befinden sich in den Uffizien und der Akademie von Florenz; keines dieser Bilder hat aber nur annähernd den Ruf, wie Bartolommeos St. Marcus in der Pitti-Galerie. Der Evangelist scheint sein heiliges Schriftwerk vollendet zu haben. Die Feder noch in der Hand haltend, hat er das Buch geschlossen auf das rechte Knie gesetzt und

wendet sich, in Gedanken verloren, nach der linken Seite. Die Figur ist von höchstem Adel; der gross angelegte Wurf der Draperie ist zwar durch einen Ueberreichthum an überflüssigen, kleinen Falten weniger kraftvoll geworden, behauptet aber doch seine Hauptwirkung, und die Arme und Hände sind von ausserordentlicher Ungezwungenheit. Nur der Kopf genügt nicht: es liegt etwas Gedrücktes, Phlegmatisch-Verdrossenes in dem Gesicht, das — wie uns einfällt — Jahrhunderte lang durch das herrschermässige Löwenantlitz repräsentirt worden war.

Für den pathetischen Ausdruck ist Bartolommeos Kreuzabnahme (Palast Pitti) ein Muster. Der Christus ist selten edler gebildet; die in Schmerz aufgelöste Mutter will ihm den Abschiedskuss auf die Stirn drücken. Die bewundernswertheste Figur aber ist der Johannes, welcher den tiefen Seelenschmerz neben dem Ausdruck der körperlichen Anstrengung zur Anschauung bringt. In hoher Feierlichkeit zeigt sich Bartolommeo in dem auferstandenen Christus, welcher vier Heiligen in überirdisch erhabener Weise den Segen ertheilt.

Weniger streng gehalten, voll ernster Gemüthlichkeit ist die Darstellung Christi im Tempel, wo der uralte Simeon den Knaben aus der Hand seiner Mutter empfängt, während St. Joseph die Turteltauben hält, die Prophetin Hannah und eine jugendliche Heilige das Kind adoriren. Trotz der Ruhe der Scene ist Alles von mächtigem Leben durchdrungen. Das Bild (vergl. Fig. 98) befindet sich im Wiener Belvedere. — Von Einzelfiguren verdient der St. Vincentius Ferrerius (Akademie in Florenz) nach grosser Auffassung, bedeutendem Ausdruck und einer an Tizian mahnenden Färbung die erste Stelle. Bartolommeos Frescobild, das Jüngste Gericht in S. Maria nuova (Florenz) ist fast völlig erloschen. Die Composition war vom ersten Range und hatte Aehnlichkeit mit der oberen Partie von Raffaels Disputa.

Plautilla Nelli, eine Nonne, erbte die Zeichnungen des Frate und lieferte nach diesen Unterlagen bemerkenswerthe Bilder. Ihre eigenen Compositionen sind unbedeutend. Der beste Schüler Bartolommeos ist *Mariotto Albertinelli* (1475—1520). Eine Himmelfahrt Maria, im Berliner Museum, ist von beiden Künstlern gemalt — dem Albertinelli gehört die untere Hälfte des Bildes an.

Eigenartig, gleich dem Frate, ist *Andrea Vannucchi* (1488—1530) der Sohn eines Schneiders und deshalb *del Sarto* genannt, — ein Schüler des Piero di Cosimo. Er besitzt viel geringere Empfindung als der Frate, dem er den Gruppenbau abgelauscht zu haben scheint; bei ihm ist die Aeusserlichkeit fast Alles, und nur selten gelingt es ihm, seine im höchsten Grade harmonische Formengebung mit genügendem seelischen Gehalt zu verbinden. Wo die schöne Form gleich mit dem Inhalt verschmolzen auftritt, wie bei schönen Kindern und bei den, der kindlichen Erscheinung nachgebildeten Engeln ist Andrea del Sarto dagegen trefflich. Die Naturbeobachtung richtet sich bei diesem Künstler auf die Färbung, und in diesem Punkte ist er unbestritten der grösste Meister, welchen das Land

im Süden des Apennin bis zu seiner Zeit hervorgebracht hat. Er malte eine reiche Anzahl von Bildern, auf denen die Madonna vorkommt. Diese Figur trägt fast immer dieselben Züge, wie es heisst, diejenigen der Frau des Malers, in welche er desto leidenschaftlicher verliebt war, je mehr

Fig. 98. Die Darstellung im Tempel. Nach Fra Bartolommeo.

sie ihn durch ihre Launen und Verschwendung, so wie durch ihre Untreue zur Verzweiflung brachte. Es ist ein herbes Antlitz, mit herrschsüchtigem Blick, aber mit schönen Formen der Nasen-, Mund- und Kinnpartie das am portraitähnlichsten in der Pietà del Sartos (Belvedere in Wien) wiedergegeben sein soll.

Del Sarto räumt der Färbung eine tief berechnete Wirkung auf seine Anordnung ein. Er hat die Farbencontraste, welche er in feinster Abtönung bis zur brillanten Harmonie hindurchführt, gründlich studirt; er weiss die edelste Breite des Colorits mit Reichhaltigkeit der Tinten zu verbinden und versteht es, nicht allein einer spärlich vertretenen Farbenuance durch die Art, wie er dieselbe mit anderen, breitmassigen Farben in Berührung bringt, Kraft zu verleihen, sondern auch den Lichtgehalt der Färbung mit Bezug auf die Erzielung eines starken Reliefs zu bemessen. Es ist hervorzuheben, dass Andrea del Sarto nicht etwa ein herrschendes Licht besitzt, — die Beleuchtung ist eine neutrale und er bewegt sich nur in Localtinten. Wer indess den Meister nicht genau analysiren will, wird bei demselben eben so wenig wie bei Tizian den Mangel des dominirenden Lichts bemerken.

Die frühesten Fresken del Sartos (im Vorhofe der Compagnia dello Scalzo*) in Florenz) die Geschichte Johannis des Täufers darstellend, leiden noch an schulmässiger Trockenheit. Glänzender trat der Künstler im Vestibulum der Kirche S. Annunziata zu Florenz auf, wo er in fünf grossen Gemälden die Geschichte des heil. Philippus Benizzi schilderte. Es ist ein strenger, kraftvoller Geist, der sich hier ausspricht. Eine würdevolle Charakteristik ist in reiner Formengebung ausgedrückt und die ruhige Bemessenheit, die monumentale Simplicität der Arbeiten legt den Gedanken an eine Schwäche der Beseelung noch nicht unabweislich nahe. Classisch sind die landschaftlichen Hintergründe, welche später bei del Sarto fast nie wieder vorkommen. Er wäre bei seinem hochentwickelten Farbensinn der Mann gewesen, die Landschaft zum Aufschwunge zu bringen. In dem fünften Gemälde, die Heilung der Kinder, welche das Gewand St. Philipps berühren, fängt das Licht an, die Farbentinten zu beherrschen — dies Princip aber liess Del Sarto wieder fallen. Sein berühmtestes Fresco befindet sich ebenfalls in der S. Annunziatakirche in einer Thür-Lunette: die Madonna del Sacco, so genannt, weil sich St. Joseph an ein sackähnliches Polster lehnt. Die Auffassung ist voll grossartiger, milder Ruhe; die Madonna, auch schon das Antlitz der Frau des Meisters zeigend, erscheint höchst anmuthig, und die Gewandung ist von ungezwungenster Undulation bei unvergleichlicher Fältelung. Von einer wirksamen Charakteristik, wie solche in seinem Abendmahle im Kloster S. Salvi angestrebt wurde, wandte sich Andrea del Sarto später ab. Seine Vorzüge im Colorit zeigen sich natürlich in den Staffeleibildern am deutlichsten. Als ein Hauptwerk ist die Santa Conversazione zu nennen, welche sich unter der Bezeichnung Disputa della S. Trinità in den Uffizien befindet. St. Augustin spricht in Begeisterung von der Natur des Mysteriums; St. Sebastian und St. Magdalena knieen lauschend im Vordergrunde; St. Dominicus ist in Nachdenken versunken, während St. Franciscus und Laurentius sich ihren Empfindungen hingeben. Die Position der

*) Barfüsser-Brüderschaft zu S. Johannes Baptista.

Figuren ist kunstvoll constrastirend und dazu höchst ungezwungen; die Formengebung wetteifert an Schönheit mit dem Colorit; das Ganze ist

Fig. 99. Das Opfer Abrahams. Nach Andrea del Sarto.

den besten venetianischen Bildern dieser Gattung gleich, und übertrifft die meisten an klarem, durchgebildetem Formengefühl.

Die Landschaft zeigt sich schön behandelt in dem „Opfer Abrahams" Dresdener Galerie (Fig. 99). Die lebensgrossen Figuren sind wun-

dervoll gezeichnet, lassen aber in der Carnation eine Abnahme der Sorgfalt, in den Geberden einen Zug zum Theatralischen erkennen. Das Bild gehört der letzten schicksalsvollen Zeit des Künstlers an (1529). Das Bildniss der Frau des Meisters mit einem weissen Tuche um den Kopf, von hohem sinnlichen Reiz, befindet sich im Berliner Museum. Der Aufschwung, dessen Andrea del Sarto unzweifelhaft fähig gewesen wäre, ward durch seine traurigen ehelichen Verhältnisse unmöglich gemacht. Er ermannte sich so weit, um einem an ihn ergangenen Rufe Franz' I. von Frankreich zu folgen, ward aber bald von der Sehnsucht nach seiner Heimat so sehr ergriffen, dass er sich durch das Versprechen schleuniger Wiederkehr von dem Könige losmachte und nach Florenz zurückkehrte. Geldsummen, welche er für den Ankauf von Gemälden verwenden sollte, wurden von seinem Weibe vergeudet, die schliesslich ihr Opfer einsam, hülflos sterben liess, als Andrea an der Pest erkrankte, die damals Florenz in schreckenerregender Weise heimsuchte.

Als Mitarbeiter del Sartos ist *Marcantonio Franciabigio* (1483—1524) zu nennen, welcher sich bemühte, in der Weise seines Freundes zu malen. *Jacopo Pontormo* (eigentlich *Carucci*) ein Schüler Andreas, erwarb durch seine Bildnisse einen Namen. *Rosso de Rossi* (1496—1541) in Frankreich, wo er im Schlosse zu Fontainebleau malte, Maître Roux genannt, verfällt bereits in manieristische Kälte und entfaltete eine Pseudo-Classicität.

Wenig genannt, aber von höchster Begabung ist *Ridolfo Ghirlandajo* (1482 bis nach 1534) Sohn des Domenico, und Schüler Fra Bartolommeos. Raffael hielt ihn für bedeutend genug, um ihn (1504), einzuladen, seine Arbeiten im Vatican vollenden zu helfen, und Ridolfos St. Zenobio, welcher einen todten Knaben zum Leben erweckt, sammt dem Leichenbegängniss des Heiligen (in den Uffizien) lassen Raffaels Urtheil als gerechtfertigt erscheinen. Ridolfo folgte indess dem Rufe nicht, sondern ging seinen eigenen Weg, welcher ihn leider in die Bahn des Manierismus führte. — Schliesslich sei noch *Raffaellino del Garbo* (1476—1524) erwähnt, welcher in der veralteten Weise seines Meisters Filippino Lippi malte. In die Darstellung eines Michel Angelo wusste er eben so wenig, wie in diejenige Raffaels einzudringen, obwohl er hierzu den Versuch machte.

DRITTES KAPITEL.

Raffael Santi und seine Schule.

Charakteristik und Bildungsgang Raffaels. — Seine Madonnenbilder. — Seine florentinische Periode. — Berufung nach Rom. — Seine Arbeiten im Vatican; die Stanzenbilder; die Loggiengemälde. — Raffaels Tapeten. — Seine mythologischen Compositionen. — Verschiedene Tafelgemälde. — Bildnisse. — Würdigung seiner gesammten künstlerischen Anlage.

Raffaels Schüler. — Giulio Romano; seine römische Periode; seine Thätigkeit in Mantua. — Primaticcio und Niccolò dell' Abbate. — Clovio. — Pierin del Vaga. — Penni. — Sabbatini. — Lama. — Polidoro da Caravaggio. —

Tim. della Vite. — Bagnacavallo. — Innoc. da Imola. — Cotignola. — Gaud. Ferrari; Lanini; Solario. — Garofalo. — Dosso Dossi. — Cesare da Sesto. — Giov. da Udine.

Wir wenden uns von dem grossen Schauplatz des florentiner Kunstlebens zurück zu jener abseit gelegenen Pflegestätte der Malerei, deren Ruhm sich an Peruginos Namen knüpfte, und fassen sodann den Aufschwung der neuentstehenden römischen Schule ins Auge.

Im Wesentlichen waren die Umbrier auf die schwierige Bahn gerathen, ihre mit naturwahrem Ausdrucke aufgefassten Figuren bis zu idealer Harmonie durchzubilden. Peruginos Werke sind meist mit zufälligen Zügen ausgestattet, die er der Nachbildung der Natur und des naturwahren Ausdruckes verdankt. In Folge dieses Umstandes ward der Altmeister schwerfällig und that dadurch, dass er etwas Unnöthiges, nicht völlig von Geist und Empfindung Durchdrungenes aufnahm, der Wirkung des Nothwendigen nicht selten Abbruch. Sieht man von dem Schablonismus der späteren Werke Peruginos ab, so trägt seine Darstellungsweise den Keim zu den höchsten künstlerischen Gestaltungen in sich. Es bedurfte aber eines Genius vom höchsten Range, um diesen Keim bis zur Blüte zu entwickeln. Diese Aufgabe zu erfüllen, war dem *Raffael Santi* beschieden, welcher 1483 in Urbino das Licht der Welt erblickte.

Die Bilder aus Raffaels erster Periode sind ganz in perugineskor Weise gehalten. Bereits früh aber lässt sich ein lebhafteres Gefühl für harmonische Form, ein tiefer beseelter Ausdruck und eine feinere Charakteristik, als Perugino besass, in den Arbeiten des grossen Schülers erkennen.

Raffael gelang es, sich schon in den ersten Werken, welche den deutlichen Stempel seiner Eigenthümlichkeit tragen, wie durch Inspiration, von störenden Zufälligkeiten frei zu machen. Er fasst nur das Wesentliche auf, gelangt zu einheitlicher Form und zugleich zu einer unübertrefflichen Klarheit und Kraft des Ausdruckes. Bereits in seinen Jünglingsarbeiten, von denen wir hier als die berühmteste nur die Vermählung Mariä „Lo Sposalizio", jetzt in der Brera zu Mailand, erwähnen, herrscht eine Zartheit der Auffassung, ein Reichthum beweglicher Empfindung, welche ihn nie verliessen und selbst seinen grossartigsten Schöpfungen eine Fülle von zauberhaftem Reiz verleihen.

Bänderreiche Schriften — eine ganze Bibliothek — sind bereits über die Werke Raffaels, „dieses Stolzes und der Freude der Menschheit", geschrieben worden und dennoch ist kein Gedanke daran, als sei das letzte Wort über sein Wesen und seine Bedeutung gesprochen. Jede von der Menschheit bisher erreichte höhere Bildungsstufe hat uns die Grossartigkeit dieses Genius deutlicher erkennen lassen, und ganz unzweifelhaft werden unsere Epigonen finden: dass der höhere Maassstab, welchen sie an Raffael anlegen, nicht über das in seinen Werken offenbarte ideale Menschenthum hinausreicht. Wir können nur hier das Wesentliche zusammenfassen, um einen Künstler zu charakterisiren, der auf allen Feldern, welche er betrat, in universaler Grösse erscheint.

Wenn irgend ein Künstler seiner angeborenen Kraft seine Grösse verdankt, so ist dies Raffael. Mit Lionardo, diesem Polyhistor, verglichen, war Raffael ein Ungelehrter. Er verstand dürftig Latein, wie solches die Mönche den Schulknaben zum oberflächlichen Verständniss des kirchlichen Ritus beizubringen pflegten, und kannte Dantes, Petrarcas und Boccaccios Werke, neben denen er die Dichtungen seiner Freunde, des Cardinal Bembo (eines der Restitutoren classischer Latinität) und des Ariosto besonders schätzte. Ausserdem besass er mathematische Kenntnisse — damit war der Kreis seines Wissens der Hauptsache nach geschlossen. Dennoch war sein Blick in den Angelegenheiten der Kunst heller und traf unfehlbarer das Richtige, als derjenige des Universalgelehrten, Lionardo da Vinci. Raffael war nicht, wie Michel Angelo, als der Sohn eines reichen Beamten, als Günstling eines Fürsten, mit der höchsten Sorgfalt ausgebildet worden. Er wuchs zwischen den Farbentöpfen seines Vaters in dem kleinen, stillen Urbino auf und musste schon früh Geld verdienen, das heisst in einer halb handwerksmässigen Weise an den Bildern des geldgierigen Perugino malen helfen. Trotzdem ist Michel Angelo nie so künstlerisch geläutert in seinen Gebilden, als der Urbiner, und wenn Buonarroti sich oft gleich einem Rasenden geberdet, um ausserordentlich zu sein, so erscheint Raffael in seiner Einfachheit und Naturgemässheit unendlich grösser, als sein Nebenbuhler, der sich in Uebertreibungen erschöpft.

Bei keinem andern Maler stand die innere Anschauung mit der sinnlichen durch die Vermittlung von Auge, Gefühl und Hand in einer so

genauen Verbindung, wie bei Raffael. Er findet mit wunderbarer Bestimmtheit, ohne mühsames Umhertasten sofort den kürzesten Weg, um seinen Stoff für den deutlichsten Gedanken- und Gefühlsausdruck in Bewegung zu setzen. Gedanken, Empfindung und Form treten mit einem Schlage hervor. Dieser Umstand verleiht den Entwürfen Raffaels eine Sicherheit und Kühnheit, wie solche keinem einzigen anderen Meister nachgerühmt werden kann. Form, Gedanke und Empfindung stehen bei Raffael nicht nur in vollen Gleichgewicht, sondern durchdringen sich gegenseitig dermaassen, dass sie ohne Vernichtung seiner Gebilde nicht von einander getrennt werden können. Manche Schüler Raffaels hielten sich an seine Formgebung, manche an den seelischen Ausdruck und den Gedankeninhalt seiner Bilder — das organisch Einheitliche Raffaels hat keiner der Nachfolger zu erreichen vermocht.

Raffael selbst erklärte, dass sein „Ideal" sich in seinen Madonnen verkörpere; dass in ihnen das Urbild seiner künstlerischen Anschauungen, in welchem sich seine Gedanken und Empfindungen vereinigten, lebendig werde. Wir fassen hier Raffaels Madonnenbilder als eine Scala auf, an welcher sich die zu immer grösserer Freiheit ansteigende Entfaltung seines Genius bemessen lässt.

Die frühesten Madonnenbilder Raffaels sind mit Absicht auf Stimmung gemalt. Das Süss-Anmuthige Peruginos klingt bemerkbar durch; aber die Klarheit der Formengebung lässt den Ausdruck nicht süsslich erscheinen. Die Beziehungen der Mütterlichkeit sind im Ausdrucke kaum angegeben. Das Motiv der Attitude — über welche diese Madonnen kaum hinausgehen — ist ein mehr äusserliches, conventionelles. Landschaftlicher Grund verstärkt die Stimmung, welche diejenige feierlich-ruhiger Abgeschlossenheit und tiefsten Seelenfriedens ist. Hierher gehört die „Madonna der Casa Connestabile" zu Perugia und diejenige des Berliner Museums, genannt die „Madonna vom Stieglitz". Die Jungfrau hält in beiden Darstellungen ein Buch in der Hand und liest. Der Ansatz zu einer momentanen Bewegung ist nebensächlich in der Madonna vom Stieglitz vertreten.

Die in höchster Einfachheit aufgefasste Idee der Maternität, ein allgemein charakteristisch Element repräsentirend, kommt in der „Madonna del Gran Duca (des Grossherzogs)" im Palast Pitti zur Erscheinung. Die mütterliche Liebe und Sorgfalt verleiht ihren Zügen einen Ausdruck von Gefühlstiefe, den die früheren Madonnen Raffaels nicht besitzen. Die Richtung auf die ideale Form wird entschieden fühlbar. Das Jesuskind streckt weder altklug segnend die Finger aus, noch schaut dasselbe so bewusstlos ins Leere, wie Peruginos Jesusknaben, oder ist so vollkommen ein hülfloser Säugling, wie er bei Fra Bartolommeo vorkommt. Raffaels Jesus der Madonna del Gran Duca ist ein reizender, vollkräftiger Knabe, ein unschätzbares Juwel für die Mutter, abgesehen von allen überirdischen Beziehungen.

Für die liebende Vereinigung von Mutter und Kind spricht eine

ganze Reihe von Raffaelischen Madonnenbildern. Die Formengebung ist veredelt, das, was früher charakteristisches Merkmal war, erscheint als Ausfluss einer vollen, lebenskräftigen Persönlichkeit. In diesen Madonnen weicht die kirchliche Grundidee immer mehr zurück. Es scheint, als habe sich der Meister zuerst des humanen Inhalts, des irdisch Schönen in seinen Madonnen versichern wollen, bevor er zu den Höhen der Idealität aufstrebte und das Transcendentale darzustellen wagte. Diese mit Gefühlsadel und Schönheit reich ausgestatteten irdischen Mütter haben von jeher die stärkste Attraction auf die Laien in der Kunst und auf die Frauen

Fig. 100. Die Madonna della Sedia. Nach Raffael.

ausgeübt. Das ideale Weibliche liegt allerdings in diesen wundervollen Persönlichkeiten, die uns durch den Zauber ihrer Schönheit und ihrer Empfindung fesseln, — aber es ist noch eine weite Bahn, bis Raffael sein Ideal in voller Grossartigkeit zu erfassen vermochte.

Zu diesen reizenden Müttern gehört die Madonna in der Sammlung des Earls Cowper zu Panshanger (England) die das Kind küssende „Jungfrau della Casa Tempi", einst in Florenz, jetzt in der Münchener Pinakothek; die Madonna der Bridgewater-Gallery, (nicht gut erhalten); die Madonna von Rogers in London (einst der Galerie Orleans angehörend); die wundervolle „Aldobrandinische Madonna", in der Samm-

lung Lords Garvagh, und vor allen Dingen die hochberühmte „Madonna della Sedia.“ (Fig. 100).

Sodann folgen die, eine lebhaftere äussere Action zeigenden Madonnenbilder: die Jungfrau hebt den Schleier von dem schlafenden Kinde — die „Madonna vom Diadem“ — im Louvre; die „Madonna von Loreto“, von welcher das Original verloren wurde, treffliche Copien aber im Louvre, in den Studj Neapels u. a. a. O. sich vorfinden; die „Jungfrau vom Schweigen“ — Silentium —, öfter vorkommend. Oder das Jesuskind wird gebadet — „Madonna Franz I. im Louvre;“ steht auf der Wiege — „die Perle,“ Madrid; „Unter der Eiche,“ ebenda.

Die Verbindung des irdischen Mysteriums des Mütterlichen mit dem überirdischen des Ursprungs und der Bestimmung des kleinen Christus ward von Raffael mit wahrer Unerschöpflichkeit immer unter neuen Augenpunkten dargestellt. Zunächst gedenken wir der einfachsten Ideen, die nicht selten einen Hauch von Symbolik besitzen. Die Jungfrau erscheint mit Christus und dem kindlichen Johannes Baptista meist in einer Landschaft und schaut voll holdseligen Ernstes, öfter auch gedankenvoll, — lächelnd und doch mit schmerzlicher Ahnung dem Spiele der beiden Knaben zu. Die Aussenwelt fängt an, sich zwischen Mutter und Kind hinein zu drängen. Voll hohen Liebreizes ist die „Jungfrau im Grünen“ in der Belvedere-Galerie. Eine Felsformation im Hintergrunde zeigt die rohen Umrisse eines Kreuzes. Johannes reicht dem göttlichen Gespielen ein Rohrkreuz dar: eine Hindeutung, welche verbunden mit dem Frühlingsglanze der Landschaft, elegisch stimmt. Aehnlich erscheint „die Madonna vom Hänfling (del Cardellino)“ in Florenz; die bezaubernd schöne Jungfrau der „Casa d' Alba“, jetzt in der Hermitage zu Petersburg (Fig. 101); die „Belle Jardinière“ im Louvre, die „Madonna del Passeggio“ in der Bridgewater-Gallery — wahrscheinlich eine Copie von Penni; die „Madonna unter den Ruinen“ etc.

Eine weitere Entwicklung giebt sich in den Madonnenbildern kund, welche in den Charakter der heiligen Familie überzugehen scheinen, wie die Madonna von der Ruhe — „Riposo“ — in der Belvedere-Galerie (Schulcopie), „Divino Amore“, im Museum zu Neapel, „Dell' Impannata“, Florenz, die „Madonna Canigiani“, in der Münchner Pinakothek. Der Maler hat jedoch ersichtlich nur seinen Stoff nach allen Seiten hin verfolgen wollen. Die heilige Conversation bildet sich zu einer Adoration der Madonna und des Kindes um. Die Madonna erscheint thronend und steigt endlich in die Himmelsräume empor.

Der reinste Ausdruck des Weiblichen — eine stralende und doch demüthig sich hingebende Jungfräulichkeit mit den geheimnissvollen, unaussprechbaren Empfindungen einer Mutter verschmolzen — Himmelssehnsucht und die Opferfreudigkeit einer Märtyrin in sich fassend, die einst von den Leiden ihres Sohnes siebenfach getroffen werden soll . . . das sind die Madonnen Raffaels, welche seinem Ideal am nächsten stehen; diese, beiden Welten angehörenden, Wesen voll irdischen Liebreizes und

seelischer Hoheit, unser Inneres durch den Zauber der Schönheit gefangen nehmend und durch ihre sittliche Grösse, durch ihre geheimnissvolle Verbindung mit Gott, Christo und der Erlösung uns zu höheren Sphären emporführend — eine duftende Blume der Erde und ein Stern des Himmels.

Irdisches und Uebersinnliches ist in grossartig-reizender Art in der „Madonna del Pesce" (vom Fisch) im Escorial (Fig. 102), mit einander verschmolzen. Die auf einem Thronsessel sitzende Jungfrau hebt das Kind leicht vom Schoosse empor und neigt sich mit unbeschreiblicher Grazie seitwärts, damit das Kind einen Fisch betrachte, welchen ihm der als angehender Jüngling aufgefasste St. Petrus darbringt. Der zukünftige Apo-

Fig. 101. Madonna della Casa d'Alba. Nach Raffael.

stel wird von einem Engel geführt, in dessen Blick und Mienen sich begeisterte Andacht ausdrückt, während Petrus, von der Schönheit von Mutter und Kind wie geblendet, sich schüchtern nähert, indess sein treues, klares Auge sich vertrauend auf den kleinen Heiland richtet. Das reinste mütterliche Glück, das unschuldsvolle Ergötzen an dem Kinde ist in keinem Madonnenbilde Raffaels so durchgeistigt dargestellt, wie in der Madonna del Pesce. Das Jesuskind des sixtinischen Bildes ist erhabener aufgefasst, blickt bewusstvoller, schöner als der Knabe der Madonna del Pesce ist es gewiss nicht. Seitwärts kniet St. Marcus mit dem Löwen. Er scheint die Worte seines Evangelii vorzulesen: Folget mir, ich will Euch zu Menschenfischern machen! Der Menschenfischer ist Petrus Ke-

phas, der Felsen, auf welchen Christus seine Gemeinde, nach seinen eigenen Worten, erbauen wollte. Im Munde hat der Fisch einen Ring — in offenbarer Beziehung auf den Fischerring des Papstes*).

Fig. 102. Die Madonna vom Fisch. Nach Raffael.

Wir wenden uns zu dem Bilde, mit welchem Raffael die Darstellungen der Jungfrau und ihres göttlichen Kindes abschloss. Dies ist die Madonna des St. Sixtus, der grösste Schatz der Dresdener Galerie. Die

*) Bisher ward St. Peter als der junge Tobias bezeichnet — eine gänzlich bedeutungslose Persönlichkeit in Hinsicht auf das Erlösungswerk. Mit St. Peter gehört die Idee des Bildes zu den schönsten, die der Meister verkörpert hat; wird der Jüngling als ein Tobias angesehen, so erhebt sich der Gedanke des Gemäldes nicht über ein anmuthiges Spiel.

Jungfrau schwebt siegreich, als Himmelskönigin, mit Schaaren von Engeln im Gefolge, in der Glorie des Paradieses. Alles Irdische liegt tief unter ihr; aller Schmerz ist überwunden und die göttliche Wesenheit des Irdischen — Tugend, Erbarmen, Liebe — ist mit überirdischer Geisteshoheit verschmolzen. Die hehre Schönheit, die milde Feierlichkeit der Erscheinung haben den Charakter eines Ernstes, der an die Welt-Mysterien mahnt, deren Trägerin die Madonna ist. Das Christuskind auf den Armen der Mutter ist nicht nur von ausserordentlicher Schönheit: sein Antlitz stralt von Geist; der Blick ist wunderbar klar und durchdringend und scheint Vergangenheit und Zukunft durchschauen zu können. Als Vermittler zwischen der Madonna und der Gemeinde erscheinen der heilige Sixtus und die Märtyrin Barbara. Die Kunst hat in der edelsten Form menschlicher Erscheinung das höchste Kirchliche verkörpert, die Idee der Gnadenmutter und des Gottsohnes versinnlicht und unsere tiefsten Empfindungen, würdig der Erhabenheit des dargestellten Gegenstandes, wachgerufen. —

In der Idee und der Form stets in dem Einen das genaue Maass des Andern bietend, des höchsten Schwunges der Anschauungen mächtig, und die riesenhafteste Darstellungskraft immer mit feinem Sinn für die edle Einfachheit und die Harmonie seiner Gebilde beherrschend, so erscheint Raffael auch in seinen Frescogemälden. Bevor wir näher auf dieselben eingehen, sei noch mit einigen Worten der Wanderjahre des Meisters gedacht.

Bis zum Jahre 1504 scheint Raffael in der Werkstatt seines Lehrers Perugino thätig gewesen zu sein. Den Beginn seiner selbständigen Meisterschaft bezeichnet die schon erwähnte Vermälung Mariä, welche er um diese Zeit für die Franziscanerkirche in Città di Castello malte. Kurz darauf schloss er sich an Pinturicchio an, den er nach Siena begleitete, um die Zeichnungen zu den Fresken der Libreria des Doms nach flüchtigen Skizzen jenes Meisters auszuführen.

Von Siena begab sich Raffael noch in demselben Jahre nach Florenz, angelockt durch den Lärm, welchen die Ausstellung des Lionardoschen Cartons damals in der Kunstwelt Italiens hervorrief. Obgleich er nur kurze Zeit in der Stadt der Mediciäer verweilte, da ihn Anfangs 1505 mehrere Aufträge nach Perugia zurückriefen, so waren die Eindrücke der florentinischen Malerei doch schon mächtig genug, um den jugendlichen Meister aus der umbrischen Befangenheit zu einem freiern und kühneren Gebrauch seiner Kräfte zu führen. Ein Hauch florentinischen Geistes, speciell der Weise des Fra Bartolommeo, zu welchem Raffael in ein freundschaftliches Verhältniss trat, weht schon in der thronenden Madonna mit vier Heiligen, welche er 1505 für ein Nonnenkloster in Perugia malte (jetzt im königlichen Schloss zu Neapel).

Noch in demselben Jahre nach Florenz zurückkehrend, fand Raffael dort seine zweite Bildungsschule im Kreise zahlreicher strebsamer junger Künstler, Maler, Bildhauer und Architekten, welche Lionardos und Buonarrotis Ruf angezogen hatte. Hier lernte er bald, was ihm noch zu

lernen übrig war, eine grössere technische Fertigkeit, eine festere Zeichnung und Behandlung des Nackten; — vor Allem aber lernte er seine eigne Kraft kennen und suchte sie zu erproben, indem er den Florentinern auf das Gebiet der historisch gefassten Darstellung folgte. Mit diesem Schritt von dem Andachts- und Situationsbilde zu der durch Wollen und Handeln bewegten Composition wurden die Adlersfittige seines Genius zum höchsten Fluge befähigt. Der Markstein dieses Wendepunkts in der künstlerischen Entwicklung Raffaels ist die berühmte Grablegung (jetzt ein Hauptschatz der Galerie Borghese in Rom), welche er

Fig. 103. Die Grablegung Christi. Nach Raffael.

im Jahre 1507 für die Franziscanerkirche in Perugia ausführte (Fig. 103). Hier herrscht inneres Leben und äussere Bewegung in reichem Maasse. Zwei jugendliche Männer tragen den Leichnam des Gottsohnes mit lebhafter, vielleicht für die herrschende Stimmung — wenigstens in dem rückwärts die Stufen hinaufschreitenden Träger — zu energisch ausgedrückter Körperanstrengung. Magdalena, die sich eben von der ohnmächtig in die Arme ihrer Begleiterinnen hinsinkende Maria losgerissen hat, ist herbeigeeilt, um noch einmal die Hand des Heilands zu erfassen; mit still ergebenem Schmerz schauen Johannes und Joseph von Arimathia dem Vorgange zu; von wunderbarem Reiz ist die Gruppe der drei, die

Maria unterstützenden, Frauen, in deren Zügen Besorgniss um die ohnmächtige Mutter und Trauer um den hingeschiedenen Sohn in der überzeugendsten Weise zum Ausdruck gelangen.

Die Thätigkeit Raffaels in Florenz, welche besonders durch eine Reihe zum Theil schon erwähnter Madonnenbilder ausgezeichnet war, mehrte von Jahr zu Jahr den Kreis seiner Bewunderer, Freunde und Gönner und er stand schon in der ersten Reihe der florentinischen Berühmtheiten, als ihn im Jahre 1508 der Ruf Papst Julius II. erreichte, die Gemächer und Säle des Vatican mit Malereien zu schmücken. Der Ruhm Raffaels war, obgleich der Meister erst fünfundzwanzig Jahre zählte, so hoch gestiegen, dass der Papst, freilich bei jeder Gelegenheit zu radicalen Mitteln greifend, befahl, es solle Raum für Raffael geschaffen werden. Alle Gemälde von anderer Hand, die sich im Vatican al fresco gemalt vorfanden, wurden herabgeschlagen. Die Pietät des Schülers rettete Einiges von Pietro Perugino, sodann von Sodona. Es lag eine ungeheure Aufgabe vor dem jungen Künstler, ohne welche er seine volle Kraft nicht so ausserordentlich frühzeitig kennen gelernt haben würde.

Die Arbeiten Raffaels im Vatican sind eine geistvolle Verherrlichung des — freilich nur auf kurze Zeit zu bedeutsamer Macht emporgestiegenen Papstthums, das sich siegend der Kirchen-Reformation gegenüber behauptete. — Es ist Alles al fresco gemalt, was sich in den jetzt sogenannten „Stanze di Raffaelle“ befindet, die aus drei geräumigen Zimmern und aus einem grösseren Saale bestehen.

Die Anordnung schliesst sich auf ungezwungene, aber sehr originelle Art der Räumlichkeit an. Der Inhalt der, zunächst in der sogenannten Camera della Segnatura auszuführenden, Gemälde umfasste die Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz, die grossen Richtungen in denen der Menschengeist und, theils direct, theils indirect, die Kirche wirksam war. In der Art der Auffassung zeigte sich der mit Falkenaugen blickende Künstler erster Grösse. Die Stoffe waren wie dazu geschaffen, die Allegorie herauszufordern und den Maler auf ein Feld zu locken, wo der grösste Theil seiner Darstellungsmittel nicht in den Kampf gebracht werden konnte. Er schied die Allegorie von vornhinein in sofern aus, als er derselben abgesonderte Räume anwies, und schuf für seine Hauptgemälde Charaktergestalten, welche durch die lebensvolle Erscheinung, die geistige Bedeutsamkeit als echte Vertreter der in ihnen symbolisirten Ideen gelten konnten.

In den Deckenbildern der „Camera della Segnatura“ erscheint die „Theologie“, ein hehres Frauenbild, mit der Darstellung des Sündenfalls, ein Stoff der hier in unübertroffener Anmuth behandelt ist. Neben der „Poesie“ ist das Urtheil Apollons über den Marsyas ausgeführt. Der „Philosophie“ ist eine andere weibliche Figur beigegeben, die den Erdball sinnend anblickt, und die „Jurisprudenz“ wird von dem Urtheil Salomonis begleitet. Dies ist das malerische Exordium der grossen Schöpfungen.

Die Darstellung der Theologie, welche die eine Wand bedeckt, gewöhnlich „la Disputa“ (del Sacramento) genannt, ist ein höchst eigenthümliches Gemälde. Es zerfällt in eine obere und untere Abtheilung, von denen die erstere in edler, freier Weise an die spätrömische und byzantinische Anordnung erinnert. Lichtstralen fallen vom Zenith des oben runden Gemäldes hernieder: hier erscheint Gott Vater mit den himmlischen Heerschaaren. Unter ihm thront Christus, Maria und Johannes der Täufer. Rechts und links sind im Halbkreise auf Wolken Erzväter, Propheten und christliche Heilige dargestellt. Engelköpfe, Kind- und Jünglingsengel geben dem Paradiesesraume ein anmuthiges Leben. Unten ist im weitem Halbkreise eine Versammlung der berühmtesten Kirchenlehrer abgebildet. In der Mitte steht ein Altar mit der Monstranz, einen Centralpunkt der Lehre der katholischen Kirche — die körperliche Gegenwart Christi auf Erden, besonders in Bezug auf das Messopfer — bezeichnend. Oben herrscht feierliche Ruhe, — unten volles, geistiges Leben; grosse Mannigfaltigkeit der Bewegungsmotive und deutlicher Ausdruck Dessen, was die einzelnen Figuren in Bezug auf den erhabenen Gegenstand der Verhandluug denken und empfinden. An lebensvoller Wirkung, an Wucht des Gesammteffects ist dies, äusserst sorgsam ausgeführte Gemälde eines der schwächsten der Folge. Der Dualismus der himmlischen und irdischen Welt bleibt im Gemälde als ein Contrast stehen, den die Abbildung der Monstranz nicht zur Ausgleichung bringt.

Im schärfsten Gegensatze zu der Disputa, welche den Lehrbegriff der christlichen Kirche des Mittelalters versinnlicht, stellt sich das, die Philosophie repräsentirende Gemälde, die „Schule von Athen“ dar. Der griechische Himmel besteht hier aus der Decke einer reich geschmückten Halle. Im Vordergrunde sind die mathematischen Studien versinnlicht; isolirt liegt Diogenes auf den Stufen der Halle, während sich oben eine kunstvoll geordnete Doppelgruppe von Weisen, Dichtern und Schülern findet, die in lebendiger Art demonstriren oder mit verschiedenen Empfindungen den Vorträgen lauschen. Dies ideale Menschenthum, welches wir in der Schule von Athen finden, sammt der Kraft lebensvollster Formengebung ist wahrhaft einzig in seiner Art. Die Vorzüge der Composition*) sind so mannigfaltig, dass das geübteste Auge, welchem dies Bild längst genau bekannt war, bei wiederholter Prüfung immer noch neue Schönheiten zu entdecken vermag. Die hier wirksamen Motive scheinen oft geradezu inspirirt worden zu sein; herausklügeln konnte sie selbst ein Raffael nicht. — Das Bild der Poesie, „der Parnass“ mit dem geigespielenden Apollon in der Mitte, hat im Vergleich zu den bereits genannten Bildern nur wenige, vom wirklichen Leben durchdrungene Figuren. Das Arrangement ist sehr conventionell, und es weht ein kühler Athem durch das Bild. Die Jurisprudenz hat den Stoff für drei Gemälde gegeben, deren hauptsächlichstes den Papst Julius II. darstellt, wie er einem Advocaten des

*) Das Bild besitzt indess den Mangel, dass ein herrschender Mittelpunkt fehlt.

Consistorii die Decretalien übergiebt. Dies ist kaum mehr als ein Ceremonienbild.

Eine schwierigere Aufgabe, als diese vier Darstellungen hätte dem jungen Künstler kaum gestellt werden können. Ihrer inneren Natur nach waren alle vier Stoffe höchst unmalerisch, entweder wie der Parnass der Sculptur anheimfallend, oder gestaltungslose Begriffe zu Basis habend, oder aber schliesslich, durch die abstracte Synthesis nach Zeit, Raum und Inhalt getrennte concrete Gegenstände vereinigend, wie in der Schule von Athen. Dennoch traf Raffael in der Disputa und noch vollkommener in der atheniensischen Schule den Punkt, wo er seinen Hebel auffsetzen und seinen Stoff in Bewegung bringen konnte. Er tritt mit edlen Formen auf, welche zugleich real charakterisirt und geistig belebt sind. Die Figuren in den beiden besten Bildern sind für sich Etwas, besitzen Eigenleben und können zugleich als die idealen Träger von grossartigen Gedankencykeln gelten.

Ungleich freier, machtvoller sehen wir Raffael in der Stanza d' Eliodoro auftreten (1511—1514). Nach den allerseits symbolisch bedingten und peinlich eingeengten Gemälden der Camera della Segnatura wirft sich Raffael in die brandende Flut dramatischer Bewegung. Heliodors Vertreibung aus dem Tempel zu Jerusalem ist zwar eine in sich keineswegs gleichartige Composition — das weit Auseinanderliegende ist hier gewaltsam zusammengebracht und gleichsam in Parallele gestellt; dennoch ist der Moment herrschend und eine inhaltreiche Handlung ist umfassend zur Anschauung gebracht. Heliodoros, der Schatzmeister des syrischen Königs Seleukos kam (Makkabäer II., Cap. 3) nach Jerusalem, um sich des Tempelschatzes zu bemächtigen und versetzte Volk und Priesterschaft in die tiefste Betrübniss. Mit seinen Soldaten drang Heliodoros in den Tempel bis ins Heiligste, wo der Hohepriester flehend am Altar kniete. Plötzlich erschien ein reichgeschmücktes Ross mit einem goldgeharnischten Reiter in den Tempelräumen — Heliodoros ward niedergeritten und zwei Jünglinge brachen hervor und straften mit Hieben das brutale Beginnen des Heiden. Dies ist die Hauptscene des rechten Vordergrundes. Das Centrum im Hintergrunde bildet das Altar mit dem Hohenpriester. Andere Priester in ruhigerer Haltung, bewegte Figuren, welche an Säulen sich festklammern, führen einerseits die Begebenheit in stufenweiser Abminderung des Affects bis auf die Versinnlichung der zeitgeschichtlichen Bezüge im linken Vordergrunde und reflectiren die Bewegung der biblischen Scene. Papst Julius II., auf den pontificalen Stuhle sitzend, wird wie zur Celebrirung der Ostermesse in den Tempel getragen. Unter diesem Papste wurden die Franzosen aus dem Kirchenstaate vertrieben. Derselbe schaut mit imposanter Ruhe das Schicksal des syrischen Tempelschänders an, und deutet darauf hin, dass die Kirche des wunderbaren Beistandes zu allen Zeiten gewiss sei. Die Gruppe des stürzenden Heliodors, des Reiters und der herbeisausenden Rachegeister gehört zu dem Grossartigsten und Ausdruckvollsten, was Raffael geschaffen hat. An Energie der Bewegung

können bloss einige Gruppen der Constantinsschlacht sich mit dieser Abtheilung des Bildes vom Heliodoros vergleichen.

Auf dieses Bild folgt die Messe von Bolsena (1512). Im Jahre 1263 soll ein zweifelnder Priester dadurch von der Transsubstantiation überzeugt worden sein, dass aus der von ihm geweihten Hostie Blut floss. Auch hier hat Raffael Vergangenheit und Zeitbezüge verbunden dargestellt. Papst Julius, mit Cardinalen und Prälaten, ist zum Augenzeugen des Wunders von Bolsena gemacht. In letzter Linie deutet dies Bild auf die Ueberwindung der reformatorischen Idee hin, welche am Anfange des XVI. Jahrhunderts die Welt bewegte.

Auf Papst Leo X. (1513) und seine Gefangenschaft spielt das übrigens in völlig directer Weise gefasste Gemälde der Befreiung St. Petri aus dem Gefängnisse an. Man sieht durch ein Gitter, wie der Engel den zwischen den Wächtern schlafenden Apostel weckt. Eine andere Abtheilung der Fensterwand, wo dies Gemälde angebracht ist, zeigt wie der Engel Petrus die Treppe hinab geleitet. In diesen Bildern ist eine Kraft der Lichtwirkung, wie sie sonst nirgend von Raffael angestrebt wird. Von dem Engel geht das Licht aus; in der Scene des Erwachens der Wächter ringen Mondlicht und Fackelbeleuchtung um die Herrschaft. Diese Lichtwirkung, welche in grossen Andeutungen auf die Bahn Correggios hinweist, ward zu Raffaels Zeit als eine Art von Wunder angestaunt.

Die Grundbestandtheile der Composition sind in dem folgenden Stanzengemälde nicht so unangetastet geblieben, wie bei der Befreiung St. Petri. Leo I., in pontificaler Würde ruhig sich dem schrecklichen Attila nähernd, welcher beschlossen hat, Rom dem Verderben zu weihen, ist auf Papst Leo X. umgedeutet. Hiernach stehen die Hunnen an Stelle der Franzosen, welche Leo X. 1513 durch die Schweizertruppen zurückwerfen liess. In den Lüften erscheinen die schwertbewehrten Apostel St. Petrus und Paulus, zu denen Attila voll Schrecken emporblickt. In der Schaar der hunnischen Reiter herrscht eine wilde Verwirrung, während die entgegengesetzte Gruppe des Papstes (Bildniss Leos X.) voll Ruhe erwartet, dass der grimme Feind sich zur Umkehr wendet.

Die nächste Stanza hat Scenen aus der Geschichte Papst Leo III und Leos IV. (aus dem VIII. und IX. Jahrhundert) und ward wahrscheinlich durchaus von Raffaels Schülern nach den Cartons des Meisters ausgemalt (1515). Der Reinigungseid Leos III., eine Illustration der päpstlichen Unfehlbarkeit, steht noch hinter der Krönung Karls des Grossen zurück, die ihrerseits sich auf der Höhe eines Ceremonienbildes hält. Der grossmächtige Karl erscheint hier mit den faden Zügen Franz I. von Frankreich, den Papst Leo X. freilich gern zum Kaiser gesalbt haben würde. Der Sieg von Ostia ist ein lebhaft bewegtes Kampfstück, mit einer Fülle von charakteristischen Gestalten, namentlich der Saracenen.

Das Hauptbild dieser Stanza indess, nach welchem dieselbe auch ihren Namen führt, ist der Brand der Vorstadt, welche Leo im Jahre 847 gründete (l'incendio del borgo). Leo IV. löschte die Feuersbrunst, welche

die (alte) Peterskirche bedrohte, durch das Kreuzeszeichen. Das Gemälde zielt also auf die Allmacht des päpstlichen Segens. Raffael begnügte sich, den Papst segnend auf der Loggia der Façade von St. Peter im Hintergrunde erscheinen zu lassen, und fasste die Feuersbrunst nach der Schilderung Virgils vom Brande Trojas auf. Das Ganze ist, trotz des Genrehaften in den Motiven, im heroischen Styl gehalten, mit Gruppen von unsterblicher Schönheit. Diese völlig freie Composition lässt in ihrer Anordnung und Gesammtwirkung alle anderen aufgeführten Stanzenbilder hinter sich zurück. An der Decke der Stanza dell' Incendio sind die Fresken Peruginos auf ausdrücklichen Wunsch Raffaels geschont worden.

In der Sala di Costantino sind Scenen aus dem Leben dieses Kaisers dargestellt, welche auf den Aufschwung der Kirche sich beziehen. Das Hauptgemälde ist die Schlacht, welche Constantin der Grosse an der milvischen Brücke bei Rom gegen Maxentius gewann. Ein grossartigeres, reicheres und schöneres Schlachtbild ward nie gemalt. Die Darstellung zeigt den Moment des Sieges. Constantin dringt vorwärts; sein ganzes Heer wälzt sich, unwiderstehlich heran und zwingt ersichtlich durch die Wucht des Anpralles den Feind zum Weichen. Abgehauene Köpfe feindlicher Heerführer werden dem Kaiser entgegengehalten, — Maxentius selbst versinkt in den Fluten des Tiber. Ueber dem Kaiser zeigt sich eine Gruppe von Engeln, welche ihn als den Auserwählten kennzeichnet; zu seiner Linken sind die Kreuze als Feldzeichen, die der Kaiser in seiner Vision erblickte. Unendlich reich sind die Episoden des titanenhaften Kampfes. In den Kriegern zeigt sich während des Ringens die höchste Anspannung der Kräfte und zwar so zweckgerecht, so soldatisch-praktisch, wie dies kein anderer Maler — ausser vielleicht Horace Vernet — wieder erreichte (vergl. Fig. 104). In den ringenden, stürzenden, siegenden Gruppen sind die gewaltigsten Affecte neben dem unwiderstehlich Rührenden zur Erscheinung gekommen — z. B. der Vater im Vordergrunde welcher seinen gefallenen Sohn aufzuheben strebt. Die höchste Deutlichkeit ist mit der grössten Fülle der Bewegungen verbunden.

Die Nebenbilder der Stanzen konnten hier kaum genannt werden, noch weniger lässt sich hier der geistige Inhalt dieser so unermesslich reichen Schöpfungen darlegen. Soviel geht indess aus der Wahl der Stoffe hervor, dass Raffael bei der Schöpfung dieser Fresken keineswegs freie Hand hatte, sondern sich Anordnungen von Leuten fügen musste, die offenbar von der Malerei sehr unzulängliche Begriffe besassen. Das Wunder Leo IV. bei der Feuersbrunst des Borgo z. B. liess sich gar nicht malen. Wie soll ein Feuer gemalt werden, das erlischt und zwar weil der Papst sein beschwörendes Kreuz schlägt? Nur dem Genie Raffaels verdanken wir die freie Auffassung der Feuersbrunst und das Verweisen des Papstes, dem wahrscheinlich eine augenfälligere Position zugedacht war, in den Hintergrund.

Ganz anderer Art sind die Gemälde Raffaels in den Loggien des Vatican. Die Cortile di S. Damaso und die Loggien wurden von Bramante

begonnen — ein eigenthümlicher Prachtbau, zu welchem die Entdeckung der Titusthermen den Anstoss gab. Ein palastähnliches Treppenhaus führt in einen leeren, viereckigen Hof, welcher von drei Stockwerken mit Arcaden gebildet wird. Die unterste Arcadenreihe hat offene Bögen; dann folgen zwei Stockwerke, gestützt von Pilastern mit dorischen und

Fig. 104. Von der Constantinschlacht Raffaels.

ionischen Capitälen. Die architektonischen Gliederungen dieses wundervollen Baues haben für jede besondere Gattung ihr eigenes System von Ornamenten. Diese Meisterschöpfung der Renaissance-Decoration enthält in der ersten Arcadenreihe des zweiten Stocks eine Folge von herrlichen Fresken, die nach den Zeichnungen Raffaels von seinen Schülern,

Giulio Romano, Francesco Penni, Pellegrino da Modena, Perin del Vaga und Raffael dal Colle ausgeführt wurden, während Giovanni da Udine den decorativen Theil fertigte. Dreizehn Arcaden sind decorirt und je mit vier Deckengemälden versehen. Die zwölf ersten Arcaden enthalten 48 Scenen aus dem Alten Testament; die dreizehnte vier Begebenheiten aus dem christlichen Theile der Bibel. Die Stoffe der Gemälde, welche den erhabenen Titel „Raffaels Bibel“ führen, müssen hier wenigstens der Hauptsache nach, genannt werden. Die Abtheilung ist folgende: die Erschaffung der Welt; Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese (hier soll die wundervolle Figur der Eva von Raffaels eigener Hand gemalt worden sein); Noah und die Sündflut; Abrahams Leben und Loth; Isaaks Erlebnisse; Jakobs Reise und Brautwerbung; Josephs Geschichte; Moses und seine Wunderthaten; die Juden in der Wüste; Einzug in das gelobte Land; die Geschichte Davids; Salomos Regierung und Herrlichkeit; Anbetung der Hirten; die drei Weisen aus dem Morgenlande; Taufe Christi und das heilige Abendmahl.

Mag man allerdings auch einige Ausnahmen gestatten, so giebt es im Ganzen doch keine Folge von biblischen Bildern, die schöner, edler und klarer den Inhalt entwickelt. Die Reichhaltigkeit der Motive, die Kraft des Ausdrucks, die Höhe der Stimmung bei grösster Simplicität lassen sich nicht beschreiben. Hier versteht sich Alles von selbst; auf einfachstem Wege ist die formschöne und geistvollste Lösung der so mannigfaltigen Aufgaben erreicht. Die Urgeschichte bis zur Sündflut erscheint in einer geistigen Höhe, welche diesen Compositionen den gleichen Rang mit Michel Angelos Deckenbildern der Sistina anweist. Dann folgt das patriarchalisch-heroische Leben, mit den Noahbildern eingeführt. Die schönsten Motive findet man im Abraham mit den Engeln, dem fliehenden Loth, dem knieenden Isaak, in der Scene wie Jakob und Rahel am Brunnen sich finden; in der Traumerzählung Josephs, aus welcher die in Abbildung (Fig. 105) beigegebene Gruppe entnommen ist, in der Scene beim Könige Abi Melech. Vielleicht sind einige Bilder, ihres abweichenden Charakters wegen, nicht von Raffael fertig componirt. — Die Loggienbilder sind nicht gross genug, um eine starke Wirkung durch ihre räumlichen Verhältnisse zu machen. Eine Ausführung ins Detail hinein würde — zumal was die Gesichtszüge betrifft — zwecklos gewesen sein. Raffael sah sich daher im Punkte der Deutlichkeit auf Geberde und Bewegung, oder sehr ausdrucksvolle Attitude, hingewiesen. Es ist zu bemerken, dass bei vielen der Loggienbilder die Landschaft eben so schön als bedeutsam ist und oft unübertrefflich die Stimmung der Scene ergänzt oder verstärkt. Der Zustand einer Reihe dieser Gemälde ist ein sehr betrübender. Die Wandöffnungen sind zwar mit Fenstern geschlossen worden; dennoch ist die Verwitterung sehr augenfällig.

Die vollendetste Folge von Raffaels monumentalen Arbeiten finden wir in seinen für die Ausführung von Tapeten gearbeiteten grossartigen Cartons. Es war ein Cyclus von zehn Compositionen, die, mit Wasser-

farben colorirt, 1513 und 1514 theils von Raffaels eigener Hand, theils von Francesco Penni unter seiner Aufsicht vollendet wurden. Die Tapeten waren für den Schmuck der Sixtinischen Capelle bestimmt.

Der Stoff der Cartons ward der Apostelgeschichte entnommen und bezog sich auf die Gründung der Kirche. Es war in Arras im Artois, wo

Fig. 105. Joseph erzählt seinen Traum. Nach Raffael. (Bruchstück.)

die Kunstweber die Gemälde in bewundernswerther Weise in Teppichen wiedergaben. Von der Stadt Arras haben die Tapeten den Namen Arazzi erhalten. Diese Tapeten, verblichen, mannigfach beschädigt, oder theilweise abhanden gekommen, sind in zwei Reihen der Verbindungs-Galerie zwischen dem oberen Gange der Antiken- und der Gemälde-Sammlung des Vatican aufgehängt. Von den Cartons sind sieben erhalten, die nach verschiedenen Schicksalen den Weg nach England fanden, wo sie in der

Galerie zu **Hamptoncourt** aufbewahrt wurden, jetzt aber wohl schon dem National-Museum einverleibt sein werden.

Raffael steht in seinen Tapeten-Cartons auf der höchsten Stufe seiner historischen Leistungen. Die Stoffe sind nicht innerlich zerspalten, wie manche in den Stanzen, oder mit einer der directen Auffassung hinderlichen Symbolik durchsetzt. Der Künstler ist in seinen Cartons völlig frei und kann seine volle Kraft entfalten, ganz dem Zuge seines Innern folgend. Wenn einige seiner vollendetsten Madonnen ausgenommen werden, so scheint Raffael fast nie mit einer solchen hingebenden Wonne gearbeitet zu haben, als indess er diese Cartons schuf.

Sein geläuterter historischer Styl ist in diesen Gemälden aufs klarste ausgeprägt. Er erfasst die Begebenheit in der wirksamsten und tiefsten Weise; entwickelt mit gewaltigsten Mitteln die Vorgänge; schliesst in den dargestellten Moment die ganze Bedeutsamkeit des Stoffes ein und giebt doch nie das Allergeringste, was überflüssig wäre. Gleich einem Strome von Gedanken und Empfindungen geht es durch alle Figuren, deren Innerlichkeit zwingend für ihre Betheiligung an der Handlung erscheint. Die Formenbildung ist von höchster Schönheit und Wahrheit; die Anordnung ist in ihrer abgeklärten Einfachheit noch nie übertroffen worden.

In der ersten Tapetenreihe erscheint Petri Fischzug. Es liegt eine heitere, feierliche Ruhe auf der Landschaft am See Genezareth. Zwei Barken sind im Vordergrunde; in der ersten sitzt Christus, vor welchem der über das Wunder in anbetendes Staunen versunkene Petrus kniet, indess die Figuren des anderen Kahnes alle Kräfte anspannen, um die massenhafte Beute zu bewältigen. Den Carton dieser Tapete scheint Raffael mit eigener Hand gemalt zu haben. Es ist oft darüber gestritten, ob der Meister die Barken grösser, oder die Figuren kleiner hätte darstellen müssen, da allerdings ein Missverhältniss obwaltet. Raffael hat gewiss das Richtige erwählt, als er die Hauptwirkung auf die Figuren legte, über deren Bedeutsamkeit das Auge die Kleinheit der Barken übersieht.

Von rührender Tiefe der Empfindung ist die Uebergabe der Schlüssel. Christus deutet auf einige Schafe zu seiner Rechten, während die Jünger, wie durch magnetische Gewalt gezogen, sich dem Heilande nähern. Er fragt: Simon Johanna, hast du mich lieb? und fügt hinzu: Weide meine Schafe! Petrus kniet und drückt die Schlüssel an die Brust. Eine Figur voll höchster, liebevoller Hingebung ist Johannes.

Dann folgt die Heilung des Lahmen. Durch die Säulen der Tempelhalle ist die Scene architektonisch abgetheilt. Festesglanz prangt unmittelbar neben der Jammergestalt, welche der Apostel an der Hand fasst, indess er spricht: Silber und Gold habe ich nicht; was ich aber habe, das gebe ich Dir — im Namen Jesu Christi stehe auf und wandle!

Grossartig durch die Behandlung des Schrecklichen ist der Tod des Ananias, welcher die Apostel belog, indess er den Werth eines von ihm zu Gunsten der Gemeinde verkauften Ackers zu niedrig angab und das übrige Geld behielt. Ananias stürzt wie vom Blitze getroffen, bei den strafenden

Worten des Apostels im Vordergrunde zusammen. Die Zuschauer bilden einen weiten Halbkreis; im Hintergrunde erscheinen, symmetrisch geordnet, die ruhigen Gestalten der Apostel. Sapphira ist draussen zu sehen, wie sie näher kommt und vergnügt das unterschlagene Geld zählt.

In der Steinigung des h. Stephanus ist besonders die andächtige Verzückung des sterbenden Märtyrers zu bewundern. Pauli Bekehrung erscheint als eine höchst bewegte Scene, die namentlich durch die Deutlichkeit des schwierig klar zu machenden Stoffes sich auszeichnet. Nur der vom Rosse gesunkene Paulus erblickt Denjenigen oben, welchen er verfolgt, während die Begleiter unruhig und bestürzt nach der Ursache zu spähen scheinen, welche den Führer zu Boden warf. Es ist hier kein Blitz, oder keine gewaltige Lichtwirkung zu sehen — das Ganze geht auf geheimnissvolle Weise vor sich.

Analog mit dem Ananias-Bilde ist die Bestrafung des Zauberers Elymas, welcher auf Befehl des Apostels erblindet. Tappend streckt Elymas die Hände aus; unsicher schiebt er den Fuss vor und athemlos vor Entsetzen öffnet er den Mund. Der Proconsul wendet sich streng an die Gelehrten, welche hinter dem Elymas stehen, damit sie das Wunder erklären.

Der Carton Paulus und Barnabas zu Lystra ist ganz im antiken Geiste behandelt, was den festlichen Opferzug betrifft, für welchen die Gruppe mit dem Stier, so wie die flötenden Knaben nach einem antiken Motiv gemalt wurden. Paulus, als er sieht, dass er und sein Mitapostel als „Götter angesehen werden, die auf die Erde herabgestiegen seien,“ zerreisst, schmerzlich bewegt, seine Kleider. Einen Pendant hierzu bildet die Predigt St. Pauli zu Athen. Paulus steht auf den Stufen eines Gebäudes und hebt begeistert beide Hände zum Himmel empor, als riefe er: Gott der die Welt geschaffen hat und Alles was drinnen ist — ein Herr des Himmels und der Erde, wohnet nicht in Tempeln, mit Händen gemacht! Als Urbild dieses Paulus hat derjenige des Masaccio gedient, welcher Petrus im Gefängnisse tröstet. Höchst schlagend sind die Anhänger der verschiedenen philosophischen Systeme charakterisirt, die Stoiker, Epikuräer, Platoniker, Peripatetiker, welche in abweichender Weise die Lehre von dem „Unbekannten Gott“, der Todte wieder auferstehen lassen kann, aufnehmen.

Die letzte Tapete der zweiten Reihe stellt Paulus im Gefängnisse zu Philippi dar. Ein Riese steigt aus der Kluft, welche sich in der Erde öffnet, empor (Seismos), um das Erdbeben anzudeuten. Der Apostel betet hinter dem Gefängnissgitter, vor welchem sich die Wächter befinden. Wollte Raffael hier das Gefängniss mit seinem Insassen und das Erdbeben schildern, ohne zusammenstürzende Mauern zu malen, so blieb ihm nichts übrig, als die Naturerscheinung symbolisch anzudeuten.

Die Tapeten sind mit reich verzierten Rändern umgeben und an den Sockeln ziehen sich reliefartig Darstellungen hin, die sich theils auf die Hauptbilder, theils auf die Geschichte des Papstes Leo beziehen.

Eine zweite Folge von zwölf Tapeten, Scenen aus der Geschichte Christi enthaltend, soll ebenfalls von Raffael herrühren, reicht aber, trotz vieler Schönheiten bei weitem nicht an jene zehn Tapeten hinan. Wahrscheinlich sind diese Tapeten nach Cartons ausgeführt, zu denen verstreute Skizzen Raffaels einen Theil des Materials gaben.

Aus der staunenswerthen, ohne die Beihülfe seiner zahlreichen Schüler unerklärlichen Menge grossartiger Arbeiten, welche Raffael in seiner so kurz bemessenen Laufbahn ausführte, lässt sich hier nur das Hervorragendste kurz nennen. Wir erwähnen der vier Sibyllen (Fig. 106), welche, umgeben von Engelsfiguren über dem Bogen der Capelle von S. Maria della Pace von dem Meister gemalt wurden (1514). Neben grossartiger Formengebung waltet in den Raffaelischen Sibyllen die weibliche Anmuth vor, während Michel Angelo das Schwergewicht auf die düster-mysteriöse Seite legte, als er die Sibyllen der Decke der Sistina malte. Zu den vier Propheten über den Sibyllen lieferte Raffael die Zeichnungen. Hier darf auch der Jesajas nicht übergangen werden, welchen Raffael (1512) an einem Pfeiler der Kirche S. Agostino ausführte. Raffael soll heimlich die noch unvollendeten Arbeiten Michel Angelos in der Sistina gesehen und von diesem Augenblicke an sich dem grossen Styl Buonarrotis zugewendet haben. Indess ein Raffael brauchte sich wahrscheinlich nicht in die Sistina einzuschleichen, um seinem Nebenbuhler den grossen Styl abzusehen; ausserdem war der Meister mit den Werken des grossen Florentiners bekannt genug. Den Styl Michel Angelos aber konnte sich Raffael unmöglich aneignen — er hätte es eben so leicht vermocht, sich in den Meister Buonarroti selbst zu verwandeln, als in dessen Style zu malen.

In dem Jesajas von S. Agostino hat man eine Nachahmung Michel Angelesker Darstellungsweise sehen wollen. In der That hat die Figur etwas unmotivirt Uebertriebenes; es liegt etwas von der elektrischen Bewegung in derselben, welche Buonarroti seinen Gebilden verlieh. Dennoch erscheint auch hier Raffael an die natürliche Erscheinung, als an sein reales Maass gebunden und fällt daher hinter den Jesajas Michel Angelos merkbar zurück. Diesen Versuch, die Erhabenheit durch die blosse Aeusserlichkeit zu erreichen, hat Raffael nicht wiederholt. Er gelangte aber auf seinem eigenen Wege zu einer Grossartigkeit des Styls; er hob, auf der Beseelung seiner Figuren fussend, dieselben zu einer solchen Höhe, dass er nichts von der dem Michel Angelo eigenthümlichen Erhabenheit zu wünschen nöthig hatte.

Dass er dem alten Titanen an Gestaltungskraft nicht nachstand, besonders auf dem Felde, wo die irdische Erscheinung den Maassstab für die Gestaltungen der Phantasie nicht mehr in der Hand hält, zeigte Raffael durch sein Bild der Vision des Ezechiel von der Herrlichkeit des Herrn (nach 1513). Es ist dies ein kleines, im Palaste Pitti befindliches Oelgemälde. Jehovah erscheint in einer Glorie von Engelsköpfen und ruht auf den Gestalten des Stiers, Löwen, Adlers und eines Erzengels, die

Fig. 106. Die Sibyllen in S. M. della Pace. Nach Raffael.

Arme ausbreitend und von Genien gestützt. Bei Michel Angelo kommt Gott im Sturmesrauschen daher; bei Raffael ist er der Vater des Lichts, von den Naturpotenzen und der geistigen Kraft sammt der Schönheit und Anmuth getragen. Auch die Capelle Chigi in S. Maria del Popolo, nach Raffaels Zeichnungen mit der Schöpfungsgeschichte etc. sowie mit drei grossen Wandbildern aus dem Neuen Testament geschmückt, beweisen, dass die freie Schönheit, über welche ein Raffael gebot, zur höchsten Grossartigkeit anzusteigen im Stande ist.

Der Kreis der Darstellung, welchen Raffael umfasste, ist indess mit diesen Leistungen noch nicht erschöpft. Mit ewig frischer, überquellender Gestaltungskraft zog er auch die classischen Mythen zu sich heran und verlieh ihnen durch seine Hand ein neues Leben. Die Mythen erscheinen als reizende Spiele der Einbildungskraft, deren edler Inhalt der Gedanke des Schönen ist. — Manche Compositionen dieser Art sind von Raffael nur in der Zeichnung ausgeführt und theils von seinen Schülern zu Gemälden benutzt, theils auch von Marcantonio Raimondi in Kupferstich ausgeführt. Zu letzterm gehört das Urtheil des Paris, welcher die in Abbildung (Fig. 107) beigegebene Gruppe entnommen ist.

Es ist eine unbeschreibliche Fülle frischen, sprudelnden Lebens, welches Raffael in der Villa des Agostino Chigi, der späteren Farnesina, an der Longara zu Rom in seinen Darstellungen aus der Geschichte der Galatea und Psyche entfaltete.

Raffael tritt hier als völlig moderner Maler auf. Die Meeresfürstin mit ihrem phantastischen Gefolge (Fig. 108), in welchem das Naturwalten auf lieblichste Weise dem Gefühle nahegebracht wird, steht indess hinter der Psyche zurück, obgleich der erstere Cyclus von Raffael selbst, der andere von Giulio Romano und Penni, so wie der decorative Theil von Giovanni da Udine gemalt wurde. Bei allem Formengefühl Raffaels, lässt derselbe doch in diesen Darstellungen seine Unabhängigkeit von der Antike erkennen. Bei ihm steht das volle, empfindungsreiche Leben selbst stets in erster Linie. Leider waren es besonders die mythologischen Gemälde, an welche das Heer der Nachahmer Raffaels sich anklammerte. Die Erfindung der Erzählung war überflüssig, wenn ein entsprechender classischer Schriftsteller zur Hand genommen wurde; die Formen der mythischen Persönlichkeiten konnte man in den Museen copiren und das Weitere machte sich, bei einigen technischen Vorkenntnissen, so ziemlich von selbst. Hier war eine Hauptbresche, durch welche der Manierismus verheerend auf das Kunstgebiet einbrach.

Wir haben noch einige Tafelbilder zu nennen, bevor wir uns von dem grössten Genius der Malerei trennen. Die Pinakothek von Bologna bewahrt eine h. Cäcilia von vier Heiligen umgeben, deren Vollendung in das Jahr 1516 fällt. In der Belvedere-Galerie zu Wien war früher mit Raffaels Namen eine St. Margaretha, als Besiegerin des Drachen, bezeichnet. Das Motiv wäre des Meisters nicht unwürdig: die überschlanke Gestalt der Heiligen, so wie die in spiraler Weise um die Schenkel ge-

drehte Gewandung wies jedoch deutlich auf Giulio Romano hin, welcher jetzt als der Urheber des Bildes genannt ist. Viel mehr Raffaelischer Geist lebt in der, von Romano ausgeführten St. Margaretha des Louvre. Sie tritt auf den Flügel des Ungeheuers und hält die Siegespalme in der Hand.

Fig. 107. Das Urtheil des Paris. Nach einer von Marcanton gestochenen Zeichnung Raffaels (Bruchstück).

Ebenfalls in der Louvre-Galerie befindet sich der berühmte St. Michael, der Besieger des Satans. Gleich einem Blitze fährt der Erzengel mit der Lanze in der Hand hernieder, tritt den Satan zu Boden und holt aus, um ihm den Genickfang zu versetzen. Dies Bild ward für König

Franz I. von Frankreich (1517) gemalt. Die Kreuztragung, für das Kloster S. Maria dello Spasimo zu Palermo (1516—1518) ausgeführt und deshalb kurz „Lo Spasimo“ genannt, ist eine grossartige Composition, in

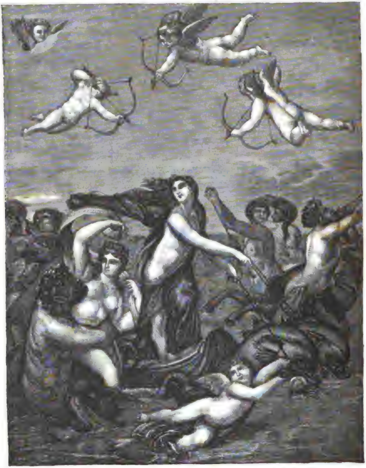


Fig. 108. Der Triumph der Galatea. Nach Rafael.

manchen Beziehungen an die Tapetengemälde erinnernd. (Jetzt im Museum zu Madrid befindlich.) — Noch sei eines andern für Franz I. im Jahre 1518 gemalten Werkes gedacht, welches gleichfalls der Louvre bewahrt, die grosse Darstellung der heil. Familie (Fig. 109). Das von der Wiege aufgestandene Christuskind eilt der Mutter in die Arme, wäh-

Digitized by Google

rend ein Jünglingsengel ihm Rosen streut und St. Joseph im Hintergrunde mit stiller Freude zuschaut; der Maria gegenüber sitzt die h. Elisabeth, welche dem kleinen Johannes die Hände faltet; hinter der Gruppe ein zweiter adorirender Jünglingsengel. Die Composition ist von wunderbar harmonischem Fluss der Linien und der Ton engelsreiner Lust und himmlischer Freude klingt wohl aus keinem Werke der Malerei mit einem so vollen zauberischen Accorde hervor wie aus dieser Meisterschöpfung Raffaels.

Das letzte Werk Raffaels ist die Transfiguration oder Verklärung auf dem Berge Tabor, fast eben so weltbekannt aus unzähligen Nachbildungen, als Lionardo da Vincis Abendmahl. Die Composition zerfällt in zwei Theile: unten am Hügel stehen neun Apostel sammt einer Anzahl von Personen aus dem Volke, welche den besessenen Knaben, von welchem das Evangelium erzählt, den Jüngern zur Heilung vorführen. Die Apostel vermögen es nicht, diese Krankheit zu heilen.

Derjenige, welcher Hülfe und Trost auch für Solche besitzt, denen die Jünger keine Hülfe zu bringen vermögen, schwebt oben in einer Stralenatmosphäre, adorirt von den beiden Gestalten des Moses und Elias. Drei der Jünger vom Lichte geblendet, liegen wie betäubt auf dem Hügel. Von unübertroffener Erhabenheit sind die drei schwebenden Figuren. Die Gruppen unten sind weniger klar, wie Raffael solche sonst anzuordnen pflegte, auch streitet die Empfindung, welche der untere Theil des Bildes erregt, mit derjenigen, die in den oberen Regionen vertreten ist. Der Elenden Jammer auf Erden, die dämonische Gewalt, welche in der irdischen Welt so oft und so erbarmungslos ihr Spiel treibt, ist der Herrlichkeit des Helfers und Erlösers zu nahe gestellt, als dass der Aufschwung der Empfindungen nicht gestört werden sollte. — Als Raffael hingeschieden war, stellte man dies noch nicht ganz vollendete Bild zu Häupten seines Katafalks auf. Jetzt befindet sich dasselbe im Vatican.

Eine Reihe von geistvollen Bildnissen zeigt Raffaels Kunst auch auf diesem untergeordneteren Gebiete. Vor allen Dingen ist hier das Portrait des Papstes Julius II. zu nennen (1512), jetzt im Palaste Pitti befindlich. Der mächtige Kirchenfürst sitzt, ruhig nachsinnend, im Sessel. Das Käppchen verbirgt nur wenig von seiner hohen, festen Stirn. Unter weissen Augenbraunen stralen die Augen mit bohrender Schärfe hervor. Die Züge sind wie aus Erz gemeisselt, fest und doch die höchste Erregbarkeit, den grimmigsten Zorn ahnen lassend. Der Bart, schlicht weiss und dünn giebt dem Antlitze etwas Ehrfurchtgebietendes. Man begreift, wenn man dies Gesicht ansieht, weshalb die Todfeinde Julius II., die Franzosen, denselben mit einem Tiger verglichen.

Behäbig, fein, mehr der angenehmen Unterhaltung hingegeben stellt sich Leo X. dar (1518; das Bild im Palast Pitti), frei und voll lebendiger Kraft ist das Antlitz des gelehrten Kirchenhauptes aufgefasst; die Köpfe der Cardinäle hinter dem Papste heben noch das ausserordentliche Vornehme und Feingeistige in Leos Kopfe hervor.

Fig. 109. Die h. Familie Franz' I. Nach Raffael.

Das Bildniss der Geliebten Raffaels, in der Tribuna der Uffizien zu Florenz (1512) darf nicht übergangen werden. Das Gemälde gilt für das Portrait jenes merkwürdigen Frauenzimmers, von welchem wir weiter nichts wissen, als dass sie die Tochter eines Bäckers war, den Beinamen Fornarina (kleine Bäckerin) führte und dem Raffael so lieb war, „wie seine Augen", so dass er ihre Anwesenheit, selbst während er arbeitete, nicht zu entbehren vermochte. Ein anderes Bildniss der Fornarina, dem florentinischen unähnlich, bewahrt man im Palaste Barberini in Rom.

Von sonstigen Bildnissen Raffaels ist dasjenige des Cardinals Giulio de' Medici (Louvre-Museum) und der Johanna von Aragon (Sammlung Barons Speck von Sternburg in Lützschena bei Leipzig) zu erwähnen.

Mitten im regsten Schaffen raffte der Tod den Künstler, im schönsten Alter der gereiften Kraft hinweg (1520). Nicht allein Malereien waren es, welche seine Thätigkeit auf eine Weise in Anspruch nahmen, dass nur die wunderbarste Begabung verbunden mit unverwüstlicher, geistiger Spannkraft den gestellten Anforderungen genügen konnte; sondern Raffael war auch mit der Leitung der Ausgrabungen betraut, welche Leo X. in Rom anordnete, um die im Schutt verborgenen Reste antiker Kunst zu Tage zu fördern. Ausserdem leitete Raffael vom Jahre 1514 an den Bau der Peterskirche mit zum Theil veränderter Plananlage. Zu seiner Thätigkeit als Architekt, von der unter andern der nach seinen Plänen erbaute Palast Pandolfini in Florenz Zeugniss ablegt, sind noch seine erfolgreichen Versuche in der Bildhauerkunst hinzuzurechnen, um ein vollständiges Bild von der umfassenden, künstlerischen Begabung des grossen Meisters zu gewinnen. Ihm war, wie Lionardo, Michelangelo, Dürer und Schinkel, das Gebiet der bildenden Künste ein grosses Ganzes, welches trotz der Verschiedenartigkeit der Darstellungsmittel seiner schöpferischen Kraft kein Hemmniss bereiten konnte.

Mit unbemessbarer Phantasie ausgestattet, war Raffaels Empfindung stark genug, die verschiedenartigsten Gebilde zu beseelen und den Gedankeninhalt derselben durch die Form in höchster Deutlichkeit darzulegen. Unter seiner Führung sah man in Rom das in der Kunstwelt Italiens für unmöglich Erachtete: eine Schaar hochbegabter Jünglinge und Männer vereinten sich zu brüderlichem Zusammenwirken. So gross erschien nach Vasaris Zeugnisse der Genius Raffaels, so tief war die Achtung, die man dem Künstler ebenso sehr wie den hochgesinnten, von edler Herzensgüte beseelten Menschen zollte, dass in seiner Nähe alle unedlen Regungen, vor Allem Neid und Eifersucht schwiegen. Wie ein Fürst hatte der Künstler im Kreise von kirchlichen und weltlichen Fürsten und Würdenträgern gelebt und gewirkt — wie ein Fürst ward er, siebenunddreissig Jahre alt, zur Ruhe bestattet, indess das Volk von Rom sich der verzweiflungsvollen Klage über seinen Verlust hingab. —

Einige Künstler aus dem glänzenden Gefolge Raffaels sind bei verschiedenen Werken des Meisters bereits genannt worden. Erst nach dem Hinscheiden des grossen Urbiners ward die Wahrheit unabweislich,

dass nicht einer der Schüler im Stande sei, den Meister zu ersetzen. Er allein trug mehr in sich, als alle seine Schüler zusammengenommen. Sein Geist, seine Empfindung, seinen Entwürfe hatte das Talent seiner Mitarbeiter befruchtet, und als die unaufhörlich sprudelnde Quelle versiegt war, aus welcher die Jünger bis dahin geschöpft hatten, gab es Keinen aus der Zahl derselben, welcher im Stande gewesen wäre, die weitfliegenden Pläne des verstorbenen Meisters auszuführen.

Der hervorragendste der unmittelbaren Schüler und Gehülfen Raffaels war *Giulio Pippi*, ein Römer, (geboren um 1492—1546) und daher *Giulio Romano* genannt. Dieser Künstler besass eine reiche Gestaltungskraft, Leichtigkeit der Anordnung, Schwung in der Bewegung und Draperie; aber, mit Raffael verglichen, lag bei Giulio Romano Alles der Hauptsache nach im Aeusserlichen. Er war von kräftiger Persönlichkeit, kühn, energisch, ein Weltmann im Sinne seiner Zeit und liebte es, sich in ungestümer, wilder Art zu belustigen. Das zarte Gefühl, der fein gefasste Gedanke des Meisters waren Dinge, die dem Giulio fern lagen. Am trefflichsten hatte sich Giulio bei der Constantins-Schlacht im Vatican bewährt — er hatte dieselbe bewundernswerth ausgeführt, vielleicht weil er der Mann war, der sich in einem ähnlichen, wirklichen Kampfe ganz an seiner Stelle befunden haben würde. In der Farnesina ist Vieles von seiner Hand ausgeführt, besonders wird hier ein grosser Fries in einem der oberen Säle genannt. An der äusseren Form hängend, für lebhafte Bewegung gestimmt, der Darstellung des Seelenlebens fremd, passte Giulio Romanos Talent vorzugsweise für reiche Compositionen aus dem classischen Mythenkreise.

Das Zarte, Bemessene, welches Romano unter Raffael oft sehr gut wiedergegeben hatte, streifte der Maler, als er nach seinen eigenen Entwürfen arbeitete, sehr bald ab. Als seine besten Leistungen können diejenigen Gemälde gelten, welche Romano in jener Zeit malte, als die Erinnerung an die Darstellung Raffaels noch bei ihm in voller Frische lebte. Gleich nach Raffaels Tode malte er seine berühmte Steinigung des heil. Stephanus (in S. Steffano zu Genua befindlich). Von himmlischem Lichte verklärt erscheint Stephanus, eine herrliche Jünglingsgestalt, inmitten des Bildes, während die dunkle Schaar, welche die Steine zum Wurfe bereit hält, sich wie eine Wetterwolke zur Linken und Rechten herzieht. Die obere Gruppe, Christus und Gott Vater, sammt Engeln, ist sehr verwirrt geordnet und macht den Eindruck des Verfehlten.

Die Dresdener Galerie besitzt aus dieser Periode Romanos eine Madonna, welche sich anschickt das Jesuskind zu waschen, während Johannes der Täufer Wasser in das Becken giesst. Das Bild macht einen lebensheitern Eindruck, besitzt eine anmuthige Empfindung und schöne Motive der Bewegung und soll auf einen Entwurf Raffaels zurückzuführen sein.

Für die Augsburgischen Fugger ist eine prachtvolle Madonna von Romano gemalt, welche ganz im Geiste Raffaels gedacht ist. In einer rei-

chen Architektur erscheint die thronende Jungfrau, von Heiligen und Engeln umgeben. Hier ist noch keine Spur der Kälte und des Spielens mit innerlich leeren Formen zu bemerken. Das Bild ziert das Hochaltar in St. Maria dell' Anima zu Rom.

Etwa vier Jahre lang blieb Romano nach Raffaels Tode in Rom; dann aber, in drohende Zerwürfnisse mit den Behörden gerathend, gab er dem Rufe des Herzogs von Mantua Gehör und verfügte sich nach dessen Residenz. Giulio Romano entfaltete in Mantua eine ausserordentliche Thätigkeit. Die Arbeiten, welche man ihm auftrug, waren so umfassender Art, dass er eine grosse Zahl von Schülern und Gehülfen um sich versammeln konnte. Zuerst malte er den alten herzoglichen Palast aus. Diese Bilder sind fast alle sehr beschädigt. Nur im Untergeschosse findet sich eine wohlerhaltene Jagd der Diana, mit fast raffaelischer Formengebung. Die Fresken der oberen Säle stellen Scenen aus dem trojanischen Kriege dar, welche bereits sehr äusserlich behandelt erscheinen.

Das Hauptdenkmal von Romanos Ruhme ist der Palazzo del Tè (vielleicht eine Abkürzung von Tajetto). Diesen Palast erbaute Romano nach eigenen Plänen und malte denselben in reicher Weise aus. Hier gerieth der Künstler völlig auf das Gebiet der Mythologie und Allegorie. Bewundernswerth ist die Kraft, mit welcher er immer neue Bewegungsmotive und Gruppenanordnungen zu schaffen wusste. Die innerliche Nüchternheit, die fasst handwerksmässige Art, wie er die Formenbildung tractirt, sind jedoch, trotz des Farbenprunkes, nicht zu übersehen. Für Gemälde gab Romano jedenfalls zu wenig, für eine blosse Decoration zu viel. (Vergl. Fig. 110) Oft genannt und seiner Zeit mit den Werken Michel Angelos verglichen ist Romanos Sturz der Giganten: plumpe Riesen, welche sich, von Felsstücken zerquetscht, an den Wänden zeigen, indess oben an der Decke sich die olympische Genossenschaft befindet. Erotische Mythen, so wie die Scenen aus der Geschichte der Psyche (nach Apulejus) sind mit breiter Umständlichkeit behandelt. Eine Vergleichung des Schülers mit dem Meister, was die Darstellung von Stoffen aus der classischen Welt betrifft, zeigt, wie gering die Kraft Giulio Romanos war, seine Gedanken und Empfindungen zu concentriren. Der humanistische Inhalt der Mythen, welchen Raffael mit sicherem Blicke durchschaute, geht dem Schüler unter der gehäuften Masse des bloss Aeusserlichen verloren. Er entlehnt der antiken Welt die Formen, welche er oft mit grosser Feinheit und Energie wiedergiebt, aber auch nicht selten mit einer fast rohen Leichtfertigkeit behandelt; dringt aber weder zur Beseelung noch zu wirklicher Durchgeistigung seiner Figuren vor. Romano genügt den künstlerischen Forderungen in solchen Stoffen am vollständigsten, welche ihrer Natur nach das individuelle Sein ausschliessen, wie ihm denn namentlich Kinderengel und Amorinen, die in heiterer Lebensfreude ihr munteres Spiel treiben, vorzüglich gelangen (Vergl. Fig. 111). Wenn er sich in der blossen Allegorie oder der historischen Symbolik bewegt, ist er oft bewundernswerth. In den Gemälden

dieser Art kann sich das Auge an dem lebhaften Formenspiele ergötzen, ohne durch die Frage nach dem tiefern Inhalte der Figuren, der Situation oder der Handlung gestört zu werden. Zu diesen in sich vollendeten Darstellungen gehört der Tanz der Musen (Palast Pitti). In einer fast bacchantischen Aufregung sausen die höchst edel geformten Frauengestalten im Kreise, in ihren Bewegungen die Auflösung einer Menge von schwierigen Problemen der Verkürzung darbietend, was besonders von denjenigen Figuren gilt, welche dem Beschauer den Rücken zukehren.

Fig. 110. Von Giulio Romanos Fresken im Palast del Tè.

Die Thätigkeit Romanos in Mantua gewinnt etwas Imposantes, wenn neben den genannten Werken die Gemälde in der Casa di Giulio Romano, der Bau und die Ausschmückung der fünfschiffigen Kathedrale, so wie zahlreiche Productionen ins Auge gefasst werden, die von diesem Meister für festliche Gelegenheiten geliefert wurden. Es liegt eine Wucht in der von Romano entfalteten Kraft, welche noch heute ihre Wirkung nicht verloren hat, auf die Zeitgenossen des Künstlers aber einen ungeheuren Einfluss ausüben musste. Die Massenproduction Romanos verfehlte nicht eine Zugkraft zu äussern, durch welche eine Reihe von begabten Künstlern auf den Weg dieses Meisters geführt wurde.

Wie Giulio Romano hinter Raffael, so stehen die Schüler Romanos hinter diesem selbst zurück. Während bei Romano oft noch ein Stral Raffael'scher Herrlichkeit hervorblitzt, lehnen sich die Schüler Giulios entschieden an die der blossen Aeusserlichkeit huldigende Manier desselben an. Ein an der Antike erstarktes Formengefühl, so wie eine bis zur Verwegenheit gehende Kühnheit der Composition und ein ausserordentlicher Reichthum an Bewegungsmotiven muss Romano unbedingt zugestanden werden. Romanos Schüler aber besitzen, mit Ausnahme des *Ippolito Andreasi* (blühte bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts) wel-

Fig. 111. Von einem Gemälde Giulio Romanos im Louvre.

cher auf den Styl der Parmesaner zurückgriff und die Durchbildung der Form anstrebte, keine der wirklich grossen Eigenschaften ihres Meisters.

Die Darstellung der Mantuaner und Cremoneser, welche die Richtung Romanos verfolgten, ist zunächst ängstlich, dem Kleinlichen zugewandt. Sie wagten es nicht, wie Romano, die antiken Formen für den Zweck der malerischen Erscheinung in selbständiger Weise zu behandeln. Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, dass keiner der Schüler auf den Gedanken kam, die Werke Raffaels zum Muster zu nehmen. Raffael aber war, wie unbegreiflich das gegenwärtig klingen mag, wenige Jahrzehnte nach seinem Tode „aus der Mode gekommen", ebenso wie Shakspeare etwa vierzig Jahre nach seinem Hinscheiden in einer englischen Literatur-

geschichte für „obsolet“ erklärt wurde. Raffael fehlten, nach dem Urtheile der auf ihn folgenden Künstlergeneration, die starken Affecte, die „Varietà del colore“, (Reichthum der Färbung) und sein Styl ward für sehr ungleich, unconsequent und — was allerdings noch heute gilt — schwer nachahmbar gehalten. Michel Angelos Werke erschienen den Epigonen Raffaels viel verständlicher; der Styl Buonarrotis war selbst für den Anfänger in der Malerei erfassbar.

Giulio Romano war durch seine, unter Raffaels unmittelbarem Einflusse vollendeten Arbeiten in Rom zwar an den Styl seines Meisters gebunden worden; als aber Raffaels Sonne erlosch, machte sich bei Romano eine Hinneigung zur Darstellungsweise Michel Angelos bemerklich, obgleich dem Raffaelesken fast alle Vorbedingnisse fehlten, dem Meister des Jüngsten Gerichts der Sistina nachzukommen. Ein mehr instinctartiges, als bewusstes Gefühl von der Tragweite seiner Mittel hielt Romano ab, sich dem Style Michel Angelos ganz in die Arme zu werfen — später fanden die Epigonen der grossen Zeit die Nachahmung Buonarrotis durchaus nicht schwierig.

Als der hervorragendste Schüler Romanos erscheint der Bologneser *Francesco Primaticcio* (1490—1570), von Innocenzo da Imola und Bagnacavallo für die Kunst vorgebildet. Im Palazzo del Tè arbeitete Primaticcio hauptsächlich an der Decoration. Seine Stuckmalereien sind eines Giovanni da Udine nicht unwürdig, obgleich anstatt Raffaelischer Einfachheit der allenthalben ausquellende, überladene Styl des Romano erscheint. Primaticcio suchte den, im Sinne seines Meisters geformten Figuren das oft sich zeigende Derbe, ja Niedrige zu benehmen und modellirte ins Zierliche hinein. Die Glieder der Figuren werden bei Primaticcio gestreckt, schlank bis zum Schwächlichen und die Modellirung weicht von der organischen Fügung zu Gunsten der Eleganz oft bemerkbar ab. Es sind wenige Staffeleibilder dieses Künstlers vorhanden. In den Köpfen lebt noch ein Hauch Raffaelischen Adels; die Gewandung ist zierlich gehalten und lässt den Zug der Gliederbewegung vermissen. Die saubere, mehr ängstliche als schwungreiche Ausführung macht den Mangel an Grösse der Darstellung ersichtlich. Sein Ulysses, welcher zur Penelope zurückkehrt (im Castle Howard, Grafschaft Carlisle in England) ist ein empfindungsarmes Bild, dessen schwache Färbung zu der kühlen Auffassung der so inhaltreichen Scene stimmt. Ganz an seinem Platze finden wir Primaticcio als Decorateur des Schlosses von Fontainebleau, wohin ihn Franz I. berief. Das Hauptwerk, die Galerie des Ulysses in Fontainebleau, ist untergegangen. Primaticcio ging auf die in Frankreich beliebte Darstellungsweise mit ihrer gespreizten Grazie, ihrer gesuchten Symbolik und verschnörkelten Ueberladenheit ein und gab durch seine Werke einen Typus geistiger Verflachung und Stylverwilderung, welcher für die Schule von Fontainebleau maassgebend wurde und nur schwer aus den französischen Malwerken späterer Zeit entfernt werden konnte.

Der Gehülfe bei Primaticcios Arbeiten in Fontainebleau, *Niccolo dell'*

Abbate, ein Modeneser, (um 1509—1571) besitzt mehr als die übrigen Schüler Romanos eine Richtung auf Wiedergabe antiker Formen. Dem Geschmacke seiner Zeitgenossen und besonders demjenigen der Franzosen huldigend, übersetzte dell' Abbatte gleichsam die classischen Formen ins Elegante. Des seelischen Ausdrucks ebenso wenig mächtig, wie Primaticcio, suchte er seinen Figuren durch die Lichtwirkung eine wirksame Stimmung zu verleihen. Dell' Abbate betrat, da er die Localtöne unter die Herrschaft eines Hauptlichts stellte, den Weg, auf welchem ein Correggio seine Triumphe errang. Indess bleibt bei diesem Künstler auch die Lichtführung, ganz der schwächlichen Composition und Zeichnung angemessen, im Kleinlichen befangen. Seine Gemälde mahnen an Miniaturbilder, bei denen das Niedliche über eine kraftvolle Haltung und Durchbildung der Formen den Sieg davon trägt.

Giulio Clovio (1498—1578), ein Kroatier, ebenfalls ein Schüler Romanos, ward durch seine, den Werken dell' Abbates entsprechende Darstellung direct zur Miniaturmalerei geführt. Clovio ist in seiner Ausführung sehr elegant, in den Formen aber unvollkommener als dell' Abbate. Durch die schwungvolle Abtönung der Farben machte er indess in seiner gerühmten Abnahme vom Kreuze (Palast Pitti) die mangelhafte Formengebung vergessen. Die Bibliothek des Vatican bewahrt ein von Clovio illustrirtes Exemplar des Dante auf Pergament und in der Bibliothek zu Neapel befindet sich ein mit prachtvollen Miniaturen Clovios geschmücktes Gebetbuch. —

Von den Schülern Raffaels erreichte keiner die Bedeutsamkeit Giulio Romanos. Manche von Romanos Mitschülern sind demselben an Begabung ebenbürtig; aber während er in Mantua als eine gefeierte Persönlichkeit, als der Liebling des Herzogs Aller Augen auf sich zog, sanken die übrigen Raffaelesken in das Dunkel des Privatlebens. Nur dem Florentiner *Pierino Buonaccorsi*, genannt *del Vaga* (1500—1547), schien sich in Genua ein ähnlicher grossartiger Wirkungskreis zu eröffnen, wie solchen Romano in Mantua gefunden hatte. Nachdem Rom im Jahre 1527 erobert und geplündert worden war, ging Buonaccorsi nach Genua und wurde mit der malerischen Ausschmückung des Palastes Doria betraut. Die hier ausgeführten umfangreichen Arbeiten dieses Künstlers zeigen viel Verwandtes mit den Malereien Romanos im Palast del Tè; die Composition ist jedoch durchbildeter, harmonischer und die Bewegung der Figuren ist nicht auf das Gewaltsame, Ausserordentliche der Erscheinung berechnet. Buonaccorsis classische Mythen im Palast Doria zeigen eine grosse Leichtigkeit in der Conception; die Figuren haben etwas Anmuthiges, welches zuweilen an Raffaelische Gebilde erinnert; aber das innere Leben, die seelischen Bezüge der Gruppen sind desto schwächer vertreten. Wie wild sich Romano auch oft geberdet, so weiss er doch durch die Entfaltung einer starken äusserlichen Action das Gefühl der Zusammengehörigkeit seiner Figuren zu erwecken. Bei Buonaccorsi erscheinen die weit weniger bewegten, innerlich leeren Figuren isolirt, fast willkürlich zusammengebracht.

Die Decoration im Palaste Doria zeugte von einer blühenden Erfindungsgabe auf diesem Felde und besass viele reizende Details. Mit einer namhaften Zahl von Schülern, die Pierino in Genua bildete, siedelte der Künstler später nach Rom über, wo er ein grosses Atelier eröffnete. Der Meister selbst, noch mehr seine Schüler, unter denen *Lazzaro* und *Pantaleone Calvi* die bedeutendsten waren; sank hier völlig zu einer handwerksmässigen Darstellung herab. Das Beste, was Pierino Buonaccorsi leistete, sind einige seiner Madonnenbilder, (vergl. Fig. 112) in denen noch ein schwacher Anklang an Raffaels Madonnen lebt; so wie die Ahnengalerie im Palaste Doria, berühmte Helden dieses Geschlechts in portraitmässiger Darstellung. Auch das in der Spencergalerie zu Althorp befindliche Bildniss des Cardinals Polus ist als ein durch kraftvolle, geistreiche Behandlung bemerkbares Gemälde zu bezeichnen. Der Louvre besitzt Pierinos kleines, sorgfältig ausgeführtes Bild des Wettgesanges der Musen und Pieriden auf dem Parnass. Die der heiligen Historie angehörenden Gemälde Pierinos sind frei gezeichnet; aber arm an Ausdruck bis zur völligen Seelenlosigkeit.

Der Schwager Pierinos, *Gianfrancesco Penni*, (1488—1528) war neben Romano der vertrauteste Schüler Raffaels, dessen Hauswirthschaft Penni leitete, daher sein Beiname *il Fattore*. Seine Begabung ist eine sehr geringe. Die Gabe der Erfindung geht ihm fast völlig ab, und er begnügte sich in der Weise seines Meisters — jedoch mit äusserster Schlichtheit, ja Magerkeit der Auffassung — Bilder von ruhiger Stimmung zu malen. Penni überlebte seinen Meister nur um acht Jahre — die Gemälde des Künstlers sind daher selten. In Neapel war Penni in seinen letzten Lebensjahren thätig; konnte jedoch keinen bedeutenden Einfluss auf die dortige Kunstrichtung erringen. Sein Schüler, *Lionardo il Pistoja*, ein Toscaner, folgte ursprünglich dem Styl Lionardo da Vincis, ging jedoch zu der römischen Darstellungsweise über. Im Berliner Museum befindet sich eine Madonna von letztgenanntem Künstler.

Eigenartig erscheint *Andrea Sabbatini* aus Salerno (1480—1545) gewöhnlich *Andrea da Salerno* genannt, welcher seine erste Richtung in der älteren neapolitanischen Schule empfangen hatte und in der Weise der Donzelli malte. Raffael erkannte das bedeutende Talent Sabbatinis und entliess den Schüler, der sich bald wieder nach Neapel begeben musste, sehr ungern. Der Styl der römischen Schule zeigte sich erst in den späteren Productionen Sabbatinis. Seine früheren Bilder erinnern an die Arbeiten Peruginos. Das Museum in Neapel besitzt zwei kleine Gemälde aus der Jugendzeit Sabbatinis, Scenen aus dem Leben des heil. Placidus darstellend. Es zeigt sich in denselben in der Behandlung des Beiwerks und der Landschaft ein flandrisches Element. Wahrscheinlich aus Sabbatinis römischer Zeit stammt die Anbetung der heil. drei Könige im Museum von Neapel — ein Gemälde voll edler Anmuth und glänzender Färbung. Als Schüler Sabbatinis sind *Francesco Santafede* und dessen Sohn *Fabrizio* zu nennen.

Gianbernardo Lama, ein Zeitgenosse Sabbatinis und wie dieser der Schule der Donzelli ursprünglich angehörend, zeigte in seinen fleissig aus-

Fig. 112. Die h. Jungfrau. Nach Buonaccorsi.

geführten Gemälden eine ruhige Anmuth, eine stille Holdseligkeit, die an die Umbrier sowie auch an die nordischen Meister des 15. Jahrh., besonders diejenigen der alt cölner Schule erinnert.

Sehr folgenreich gestaltete sich das Wirken des Lombarden *Polidoro Caldara*, genannt *Polidoro da Caravaggio*, in Neapel. Er war anfangs bei den Maurerarbeiten im Vatican Handlanger, eignete sich aber bald eine grosse Fertigkeit in der Decoration, besonders in der Sgraffitto-Manier, an. Beim Sgraffitto wird die Mauer dunkel grundirt, eine helle

Fig. 118. Vom Raub der Sabinerinnen, nach Polidoro da Caravaggio.

Deckfarbe darauf gesetzt und die Zeichnung mit einem spitzen Eisen eingeritzt, so dass die Grundfarbe sichtbar wird. Die Decorationen, von Polidoro mit *Maturino* gemeinschaftlich ausgeführt, waren meist Friese mit Scenen classischer Mythen und Geschichte. Es ist eine grosse Freiheit in der Behandlung der antiken Formengebnng für den Zweck malerischer Erscheinung in diesen Arbeiten zu bemerken, welche durch Abbildungen

und Entwürfe zum Theil der Vergessenheit entrissen wurden. (Vergl. Fig. 113.) (Zeichnungen aus der Geschichte der Niobe befinden sich im Palast Corsini in Rom.) Während Polidoro in den Sgraffitto-Gemälden der Antike huldigte, zeigen seine frühesten Staffeleigemälde z. B. die Psyche im Louvre, ein verständnissvolles Nachahmen Raffaelischen Styls. Nachdem der Künstler nach Neapel übergesiedelt war, schwand die römische Darstellungsweise mit grosser Raschheit aus seinen Werken und machte einem entschiedenen Streben nach Naturwahrheit Platz. Polidoro vermochte sich jedoch nicht über die schlechthin naturalistische Auffassung zu erheben. Dafür zeigt er eine ausserordentliche Lebendigkeit der Anschauung, grossen Scharfblick in der Auffindung stark wirkender Einzelheiten, wodurch der oft geradezu ins Niedrige fallende Styl das Interesse des Beschauers wach erhält. Polidoro hat die ganze Richtung der späteren neapolitanischen Schule in seinen Werken deutlich vorgezeichnet. Sein Hauptbild ist eine Kreuztragung Christi, welche sich in den Studj zu Neapel befindet. Die Formengebung ist zwar unedel, einige Züge sind fast empörend; aber dennoch ist die Wirkung dieses grossen Gemäldes eine imposante. Wie alle Bilder Polidoros ist der Gesammtton der Kreuztragung braun und räucherig und scheint durch Nachdunkeln noch schwerer als ursprünglich geworden zu sein.

Als Raffael auf der Höhe seines Ruhmes stand, wurden die Ateliers der übrigen Meister in Italien leer an bedeutenden Kräften. Wer Kraft in sich fühlte, eilte nach Rom, um sich der Zahl der Raffael'schen Schüler anzuschliessen. Auch aus der Schule des Francesco Francia zu Bologna traten mehrere trefflich begabte Künstler zu Raffael über. Unter ihnen ist *Timoteo della Vite* (auch Viti genannt), aus Urbino, zu nennen (1470—1523). Die Malweise Vites ward indess durch den Styl Raffaels wenig verändert. In seinen bologneser Gemälden zeigt sich eine Bestimmtheit der Körperformen, welche auf die Lionardosche Schule hinweist, neben der Milde und Lieblichkeit Francias und Peruginos, was die Köpfe betrifft. Ein Beispiel dieser Malweise ist die Madonna in der Brera zu Mailand, und die Madonna auf dem Throne im Berliner Museum. Bei ersterm Bilde wiegt das Weiche, Gefühlvolle; bei letzterem das Formengefühl vor. Eine heil. Magdalena in der Pinakothek zu Bologna stammt aus della Vites römischer Zeit und besitzt einen Hauch der anmuthigen Freiheit der Figuren Raffaels. Die Heilige steht am Eingange einer Höhle und neigt, in Sinnen verloren, das schöne Haupt seitwärts. Das prachtvolle Haar ist bis zu den Füssen herabgerollt; die Figur wird durch einen rothen Mantel lebenswarm vom Hintergrunde abgehoben.

Ebenfalls ursprünglich der Schule Francias angehörend, erscheint *Bartolomeo Ramenghi*, bekannter unter dem Namen *Bagnacavallo* (1484—1542) als derjenige Schüler Raffaels, welcher vielleicht das klarste Verständniss der grossartigen Formengebung des Meisters besass. Bagnaca-

vallo war zwar nicht im Stande, die wunderbare Compositionsweise Raffaels sich zu eigen zu machen; aber er besass die edelste Vorstellung von der Schönheit der Figuren des Meisters. Stets mit grossartiger Intention an seine Stoffe hinantretend, gelingt es Bagnacavallo doch nur selten, den Beschauer seiner Gemälde mit dem Gefühle zu erfüllen, dass das imposante Aeusserliche in der innerlichen Grösse und Erhabenheit der Figuren seine Berechtigung finde. Die geistige Durchdringung der Stoffe, die Offenbarung einer erhabenen Empfindungsweise war dem Künstler nicht verliehen. Bagnacavallos Schwäche in dieser Hinsicht wird am deutlichsten ersichtlich, wenn man eine Raffaelische Gruppe oder Figur, die der Schüler für seine Zwecke in seine Gemälde übertrug, näher prüft. Die Gruppe offenbart ihren vollen Inhalt nur dort, wohin sie von Raffael gestellt wurde. Bagnacavallo ist nicht im Stande, in seinen Gemälden seine eigenen Figuren, der Innerlichkeit nach, mit denen Raffaels in feste Verbindung zu bringen. Raffaels Gestalten erscheinen als isolirte, göttliche Fremdlinge. Die Dresdener Galerie besitzt ein grosses Altarblatt Bagnacavallos, eine Madonna in der Glorie und vier männliche Heilige darstellend. Es ist Schwung und Grösse in der Zeichnung; Schönheit in der Bewegung der Glieder und in der Gewandung und an energischen Zeichen der Empfindung mangelt es nicht. Doch scheinen die Figuren eine Rolle zu spielen und von dem Meister gleichsam zur Schau ausgestellt zu sein. Dieses Gemälde ist eines der am kräftigsten gefärbten Bagnacavallos. Trocken ist dagegen die Färbung eines im Berliner Museum befindlichen grossen Bildes dieses Künstlers, der hier noch ganz den Styl Francesco Francias entfaltet. In S. M. della Pace zu Rom führte Bagnacavallo mehrere Fresken aus. Zwei riesenhafte Gestalten, ein gewappneter Heiliger und ein Prophet, in der Formenbildung sehr von einander abweichend, zeigen, wie machtvoll Bagnacavallo die Aeusserlichkeit zu behandeln wusste. Innerlich sind die Gestalten durchaus nicht von einander verschieden — es sind eben Statisten, die durch ihre Erscheinung prunken, aber keine bedeutsame Beseelung vertreten. Der Künstler war der lebhaften Bewegung seiner Figuren mächtig, wie ein demselben zugeschriebenes Bild voll kriegerischen Lebens und Treibens im Palast Colonna in Rom darlegt. In schönem Gleichgewicht des Aeusserlichen mit dem idealem Gehalte ist eine Madonna mit Engeln und Heiligen ausgeführt, welche sich in der Sollyschen Gemäldesammlung zu London befand. Die leuchtendste Färbung verbindet sich in diesem Werke mit reinen Formen und einer würdevollen Haltung der Composition. Als Mitarbeiter Bagnacavallos ist *Biagio Pupini* zu nennen.

Innocenzo Francucci, genannt *da Imola*, auch ein früherer Schüler Francesco Francias, schloss sich sehr genau dem Raffaelischen Style an, obgleich er nicht zu den eigentlichen Schülern Raffaels zu zählen ist. Der ursprüngliche Charakter der Darstellung Imolas, welcher dem älteren florentinischen Styl entspricht, ward durch die Nachahmung Raffaelischer Malweise gänzlich verwischt. Imola ist nicht reich an Phantasie und ge-

räth in vielen seiner Bilder geradezu in das Copiren seines grossen Vorbildes hinein. Es erscheinen bei ihm nicht allein einzelne Figuren, sondern ganze Gruppen aus Raffaels Werken. Von grossem Verdienst sind mehrere Madonnenbilder Francuccis. Im Berliner Museum befindet sich eine auf Wolken thronende Madonna — nach Raffaels Madonna di Foligno concipirt — mit einigen männlichen Heiligen, welche ebenso edel als ausdrucksvoll erscheinen. Die Sollysche Sammlung in London bewahrt eine Madonna Francuccis vom Jahre 1527, ein sorgfältig ausgearbeitetes Bild. Die Madonna mit vier Heiligen, getreu im Styl der Raffaelischen Schule componirt, ist eine Zierde der Münchner Pinakothek. Ohne die kleineren Madonnen und heiligen Familien von Francucci aufzuzählen, ist auf zwei Hauptwerke dieses Künstlers hinzuweisen. Das erste Gemälde befindet sich in der Pinakothek zu Bologna. Oben thront die Madonna, von Engeln umgeben, die denen auf Raffaels Disputa nachgebildet sind. In der Mitte des Bildes erscheint der Erzengel Michael, ganz in der Art des betreffenden Gemäldes von Raffael gehalten. Neben dem mit der gezückten Lanze niederfahrenden Engel sind zwei ruhig gehaltene Heilige angebracht — eine Zusammenstellung, welche der Figur St. Michaels alle Energie der Bewegung zu rauben scheint. Ebenfalls in der Bologneser Galerie befindet sich eine in grossem Maassstabe ausgeführte heil. Familie im Raffaelischen Styl — vielleicht das beste Bild Francuccis.

Wir haben hier noch einen früheren Schüler Francias zu erwähnen, welcher erst im vorgerückten Alter in Rom erschien und sich den Styl Raffaels eigen zu machen suchte: *Girolamo Marchesi da Cotignola.* Es liegt ein Zug Lionardoschen Liebreizes in den Köpfen dieses Künstlers; jedoch sind die Köpfe meist ziemlich leer an Ausdruck. Oft aber erhebt sich Marchesi zu bedeutsamen Charakteren und lebhafter Action, wie in einem Bilde der Sollyschen Sammlung zu London, das oben die auf Wolken thronende Madonna, unten eine Santa Conversazione zeigt. Das Berliner Museum besitzt von diesem Meister ein kleines figurenreiches Bild, die Vermählung der Maria mit Joseph darstellend, und ein grösseres Gemälde mit dem h. Bernhard, der seinen Schülern die Ordensregeln ertheilt.

In sehr eigenthümlicher Weise arbeitete *Gaudenzio Ferrari* (1484—1549), ein Piemontese aus Valduggia, ursprünglich der Schule von Mailand angehörend, deren typische Formenbildung Ferrari durch die Einführung peruginesker Elemente zu idealer Beseelung hinüberzuführen strebte.

In diesem Dualismus der Darstellung befangen kam Ferrari nach Rom und suchte sich den Raffael'schen Styl anzueignen. Ferrari verliess bereits als Jüngling (1502) Mailand und trat als Mitschüler Raffaels bei Perugino ein. Sein erstes grösseres Werk war das „Sühnopfer des Heilandes", für den Wallfahrtsort Varallo in Piemont ausgeführt. Das sonderbare Arrangement der Verzierung der Wallfahrts-Capelle del Sacro Monte kommt wahrscheinlich auf die Rechnung der Auftraggeber. Der

gekreuzigte Erlöser ist plastisch aus Terracotta geformt und in naturgemässer Weise von Ferrari bemalt. Neben dieser Figur werden die Zuschauer der Kreuzigung, die in ziemlich flauer Färbung auf die Mauer gemalt sind, ganz wirkungslos. Trefflich sind achtzehn wehklagende Engel gehalten, welche Ferrari an der Decke der Capelle anbrachte. Der Styl Lionardos behauptet sich bei Ferrari, trotzdem, dass er (1508) in Rom unter Raffael arbeitete. Bald nach Varallo zurückkehrend, malte er in der Capella St. Margharita eines seiner Hauptwerke: einundzwanzig Darstellungen aus den Evangelien, welche 1513 vollendet wurden. Es weht in diesen Scenen der Geist Lionardo da Vincis: die Formengebung ist in den Umrissen frei und edel; die Modellirung des Nackten durchbildet, und oft sogar zu energisch betont, während die Draperie raffaelisch schwunghaft gehalten ist. Nach der Vollendung dieses Werkes tritt bei Ferrari eine wirre Stylmischung ein, aus welcher sich jedoch eine Reihe von Gemälden losringt, die mit ihrem Hauptcharakter bald auf die Mailändische, bald auf die Perugineske oder Raffael'sche Seite sich neigen.

Die Bewegung des Künstlers in diesen nicht allein äusserlich, sondern vielmehr auch innerlich verschiedenen Darstellungsweisen verräth eine ausserordentliche Gefügigkeit der Gestaltungskraft, ein Leben der Phantasie, das an Formen und idealen Motiven ungewöhnlich reich ist. Das Eigenartige Ferraris versteckt sich aber bei dieser Stylmischung so vollkommen, dass nur die extremsten Spitzen seiner Malweise einen Schluss auf die künstlerische Individualität möglich machen. Durch fast alle Gemälde Ferraris zieht sich ein Element, welches, dem Genre angehörend und bis ins Phantastische hinüberstreifend, der Anlass wird, höchst kraftvolle Einzelzüge einzuführen. In diesen genrehaften Details scheint der Künstler Ersatz für den Stylzwang gesucht zu haben, den er selbst sich auferlegte. Seine Gegenstände sind unabänderlich religiöser Art — ein Umstand, der einer Darlegung des Nackten keineswegs günstig ist — das Profane, lebensvoll Zufällige ist das Eigene des Malers, welches oft sehr von der Gesammthaltung seiner Bilder verschieden auftritt.

Die Raffaelischen Arbeiten in der Farnesina, welche von Ferrari, Giulio Romano und Pierino gemeinschaftlich ausgeführt wurden, nachdem der Meister gestorben war, lassen Ferraris Eigenthümlichkeiten kaum erkennen. Die Schule, welche Ferrari in Varallo gründete, trägt keinen durchschlagenden Stylcharakter, und erst nachdem diesem Künstler die Ausmalung der Kirche S. Cristoforo zu Vercelli übertragen worden war (1531), lässt sich von einer Charakteristik Ferraris und seiner Schüler, voran der handfertige Lanini, reden. Das Hauptbild in S. Cristoforo ist eine umfangreiche Kreuzigung. Hier zeigt sich ein Affect, besonders in den Figuren der heiligen Frauen, wie solcher edler und eindringlicher von dem Künstler nicht entfaltet wurde. Besonders schön sind die in Raffaelischer Weise gebildeten klagenden Engel.

Ein sehr anmuthiges Bild ist die in Oel gemalte Madonna am Chor S. Cristoforo, bei welcher die Lionardosche Formengebung vorwaltet.

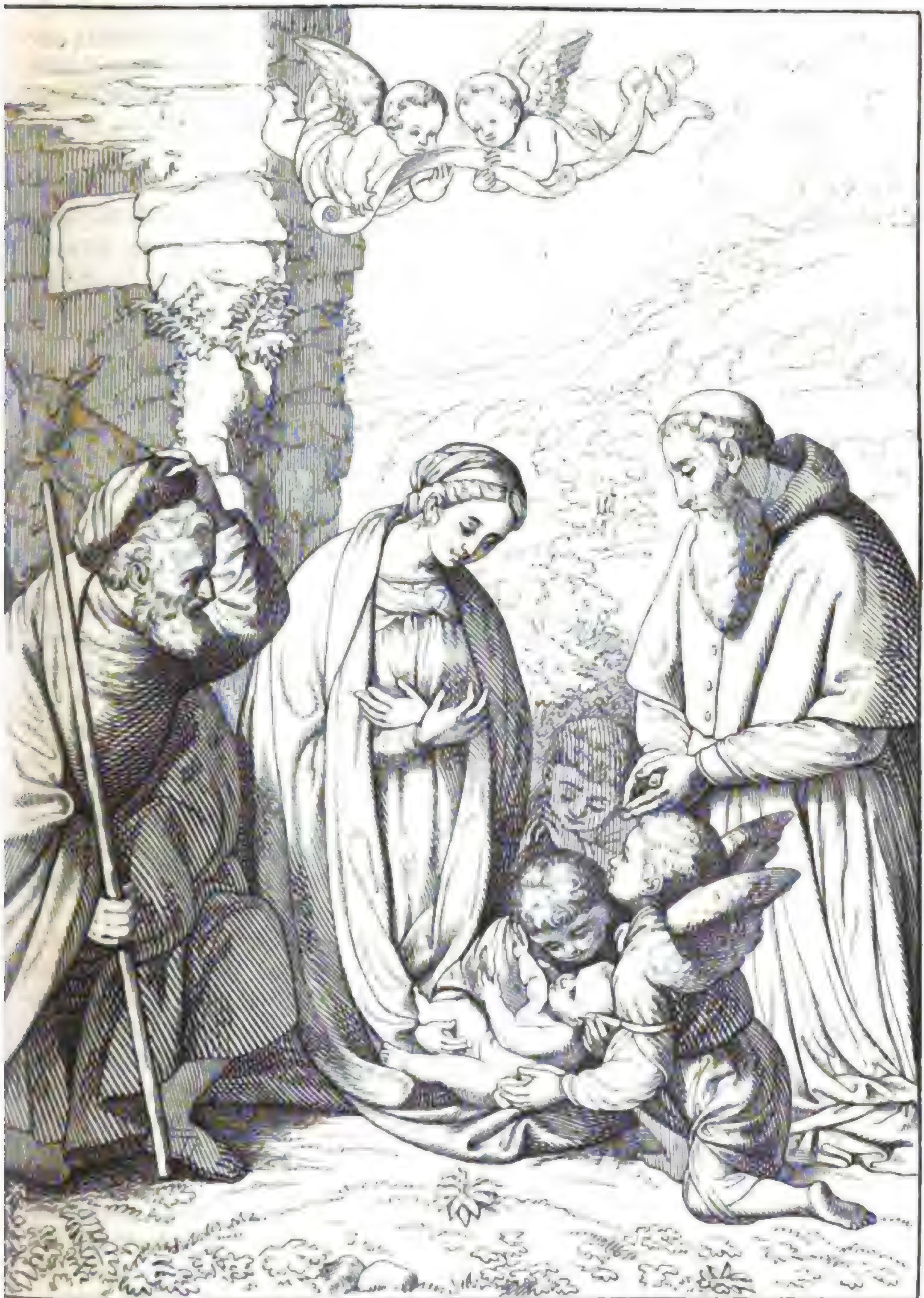


Fig. 114. Die Anbetung des Christuskindes. Nach Gaudenzio Ferrari.

Sie sitzt unter einem Orangenbaume, in dessen Zweigen Lionardosche Engelsgestalten erscheinen. S. Maria delle Grazie zu Mailand besitzt eine Geisselung Christi, in welcher naturalistische Kraft mit stylgerechter Durchbildung in einer Weise erscheinen, die zugleich an Perugino und Raffael erinnern. Das Abendmahl im Refectorium von S. Paolo zu Vercelli war die letzte, unvollendet gebliebene Arbeit Gaudenzios.

In der Lichtführung klingt bei Ferrari bereits die Weise Correggios an, obwohl die Färbung durchaus nicht im Stande ist, das durch die herrschende Lichtmasse gebotene Helldunkel zur Anschauung zu bringen. Stark an die Umbrier erinnernd erscheinen die Adorationen des neugeborenen Christkindes, meist in der einfachsten Weise componirt (vergl. Fig. 114). Bilder dieser Art findet man in Turin, Paris im Berliner Museum etc. Die bei den Adorationen angebrachten Engel sind oft echte Raffaelesken; oft aber lassen sie die Formenbildung Lionardos durchschimmern.

Der bedeutendste Schüler Gaudenzios ist *Bernardino Lanini* (geb. um 1510— nach 1578). Seine Darstellungsweise geht ins Manierirte über und lässt den eigenen Genius des Künstlers vermissen. Das Berliner Museum besitzt von Bernardo Lanini ein sehr anspruchloses, aber gut gemaltes Altarbild. Ein anderer Schüler Ferraris, *Andrea Solario*, warf sich auf die Darstellungsweise Lionardo da Vincis — er ist mild und lieblich, formenrein, gebietet aber nicht über einen lebhaften Ausdruck der sauber durchgeführten, mit schwachem Relief erscheinenden Figuren.

Aus der älteren ferraresischen Schule stammt der, lange von den Sammlern übermässig geschätzte *Benvenuto Tisio*, nach seiner Heimat *Garofalo* genannt (1481—1559). Der erste Meister Garofalos ist Lorenzo Costa, welcher jedoch nur geringen Einfluss auf den Styl des Schülers ausübte. Garofalo ist vor allen Dingen freier als Lorenzo Costa; seine Figuren sind fast immer auf volle Wirkung des Malerischen berechnet. Dieser Künstler hat etwas Verwandtes mit Mazzolino; nur ist der Letztere in der Charakteristik bedeutsamer. Die Lichtführung Garofalos war in dessen erster Periode sehr scharf; das Colorit grell und erst nachdem er in römischem Styl arbeitete, ward die Schärfe im Vortrage gemildert. Die Färbung blieb ein hervorragendes Element Garofalos und seine Technik in diesem Punkt ist bedeutend genug, um den Mangel eines tieferen Inhaltes seiner Arbeiten durch die Stärke der Stimmung zu verdecken. Das Beste, was Garofalo lieferte, sind seine kleineren Staffeleigemälde, wie solche im Berliner Museum, dem Louvre, im Palast Borghese u. s. w. vorkommen. Betrachtet man diese Gemälde an sich, ohne Vergleichung derselben mit den Werken eines Raffael oder Correggio, so zwingen dieselben dem Beschauer eine hohe Achtung von der Begabung des Künstlers ab. Die Stimmung ist meist sehr energisch durch das Colorit markirt, obgleich die Töne der Hauptsache nach local gebunden sind. Der Ausdruck des Zarten, Innigen gelingt Garofalo oft bewundernswürdig und seine naturalistischen Züge interessiren, obgleich dieselben selten zu styl-

gerechter Durchbildung gelangt sind. In den lebensgrossen Figuren reicht die Innerlichkeit nicht für Motivirung der äusserlichen Erscheinung aus. Die Empfindung ist weder stark noch vielseitig und die Figuren erhalten den Charakter des Monotonen.

Fig. 115. Andrea Doria. Nach Garofalo.

Bezeichnend ist in dieser Beziehung ein (auch dem Francia zugeschriebenes) Gemälde der Dresdener Galerie (Fig. 115) einen auf einem Felsen sitzenden nackten Mann, durch Dreizack und Delphin als Meeresgott charakterisirt, und eine aufrechtstehende weibliche Figur in antiker Gewandung darstellend, welche letztere durch Helm, Wurfspiess und Schild

als Pallas Athene gekennzeichnet wird — (der Heiligenschein und die Umwandlung des Wurfspiesses in einen Kreuzstab, auf unserer Abbildung, sind als spätere Willkürlichkeiten wieder entfernt). Ueber die Bedeutung der Figuren dieses Gemäldes ist viel gestritten, doch scheint die älteste Ansicht, welche in den portraitartigen Zügen des nackten Mannes den Seehelden Andrea Doria erkennt, den die allegorische Gestalt der Republik Genua oder auch die göttliche Schützerin friedlicher Thätigkeit, Pallas Athene, von seiner kriegerischen Laufbahn abruft und zur Heimkehr auffordert, noch das Meiste für sich zu haben. —

Am meisten genannt sind Garofalos Grablegung Christi (Palast Borghese in Rom) zwar sehr förmlich gehalten, aber mit schöner Gruppirung und breiter Färbung; eine ähnlich arrangirte Grablegung, bei welcher die stille trauervolle Stimmung höchst wirksam wiedergegeben ist (Museum zu Neapel); eine in Wolken thronende Madonna, mit einer Santa Conversazione unten (Akademie zu Venedig); eine Madonna, von Heiligen umgeben (in der Londoner Nationalgalerie) eine Adoration des auf der Erde liegenden Christkindes (in der Galerie Doria zu Rom). Die Kirche S. Francesco zu Ferrara besitzt eine Folge von meist grossen Altargemälden Garofalos, bei denen der römische Styl vorwaltet. Schwach ist ein Frescobild, die Gefangennehmung Christi in Gethsemane darstellend.

Zeitgenossen Garofalos waren die Ferraresen Gebrüder *Giovanni Battista* und *Dosso Dossi* (1474—1560), von denen letzterer der berühmteste ist. Die Dossi kamen erst nach Raffaels Tode in Rom an. Die dem Dosso Dossi eigenthümliche Manier ist am deutlichsten in den Gemälden ausgeprägt, die der Mythologie und der Dichtung angehören. In seiner Frühperiode die Figuren und Motive gern häufend, dringt Dossi in seinen späteren Bildern zur Einfachheit hindurch, ohne trocken und mager zu werden. Im herzoglichen Palast zu Ferrara ist namentlich die Ausschmückung des Saales der Aurora bemerkenswerth. Aurora und Helios erscheinen an der Decke mit ihren brausenden Gespannen; ein Fries von ausserordentlicher Schönheit und reichster Erfindung spiegelt die ganze Fülle antiken Lebens wieder. Die Formengebung erinnert an Romano, obgleich Dossi weniger Bewegung und grössere Harmonie in der Anordnung besitzt. Phantastischer als die Bilder im Herzogspalaste zu Ferrara ist das sogenannte „Bacchanale“ im Palast Pitti in Florenz. Es ist eine Gesellschaft von Masken dargestellt, welche meist nur halb bekleidet, um einen Tisch sich schaart, der mit Larven, Instrumenten etc. bedeckt ist. Das Bild der „Circe“, in der Galerie Borghese zu Rom ist eine sehr geistvoll erzählte Episode, im Sinne des XVI. Jahrhunderts gedacht. Die Zauberin erscheint in einem reizend gehaltenen Walde und schickt sich an, ihre geheimnissvollen Kräfte wirken zu lassen. Das Gemälde „die Träume“ in der Dresdener Galerie, eine nächtliche, düstere Scene scheint auf niederländischen Einfluss hinzudeuten, ebenso die Teufelsgeschichten, wie solche (im Palast Borghese) von Gianbattista Dossis Hand gemalt wurden.

Die Altargemälde und kleineren Andachtsbilder Dosso Dossis sind von vollen Formen der Figuren, reich drapirt und virtuos in der Färbung. Zu seinen vorzüglichsten Werken dieser Art gehört die Disputation der Kirchenväter in der Dresdener Galerie: während zwei der heiligen Väter noch mit der schriftlichen Abfassung ihrer Meinungen beschäftigt sind, öffnet sich der Himmel und in einer Engelglorie erscheint Gott Vater

Fig. 116. Von der Disputation der Kirchenväter. Nach Dosso Dossi.

die unbefleckte Jungfrau segnend; die Wirkung der Vision spiegelt sich in den Mienen und Geberden der Heiligen in höchst ausdrucksvoller Weise, auf der einen Seite in dem h. Hieronymus und seinem Begleiter sich zu ekstatischer Erregung steigernd, auf der andern Seite in dem sitzenden Gregor mit einem Tone andachtsvoller, glaubenssicherer Rührung ausklingend. Das Colorit des Bildes ist von venetianischer Pracht und Sättigung. Die Gruppe der drei Kirchenväter zur Rechten gehört an Adel

der Auffassung und Gestaltung, an feiner Durchbildung der charaktervollen Köpfe zu den trefflichsten Kunstschöpfungen der nachraffaelischen Zeit. (Fig. 116.)

Mit Garofalo mehr als mit Dosso Dossi verwandt sind die Ferraresen *Gianbattista Benvenuti*, genannt *l' Ortolano* (der Gärtner) und *Caligarino* (der kleine Schuhmacher), welchen Letzteren Dosso Dossi für die Kunst bestimmte

Cesare da Sesto, welcher in den letzten Lebensjahren Raffaels zur Zahl der Schüler desselben gehörte, war in der Mailänder Schule gebildet worden und besass eine gründliche Modellirung bei einem ruhigen, zartinnigen Ausdrucke der Figuren. Der römische Styl konnte bei diesem Künstler nicht zum Durchbruch gelangen, und manchmal wirft er die Raffaelischen Reminiscenzen bei Seite, um ganz in Lionardo da Vincis Styl zu malen. Sesto behandelt die Landschaft in seinen Hintergründen mit Geschmack, wie bei einer Taufe Christi, die sich im Palast Scotti in Mailand befindet. Oft ist auch die Landschaft von *Bernazzanos* Hand, welcher sich der venetianischen Behandlung landschaftlicher Scenerien zuneigte. In der Galerie Manfrini zu Venedig befinden sich zwei Madonnen da Sestos — die eine im Mailänder, die andere im römischen Styl gehalten. Ein Hauptwerk dieses Künstlers bewahrt das Museum in Neapel: eine figurenreiche Anbetung der heiligen drei Könige.

Giovanni da Udine (1487—1564) ursprünglich als Schüler Giorgiones (Siehe Seite 411) dem Styl desselben folgend, ward bereits als ausgezeichneter Decorateur der Loggien des Vaticans u. s. w. (Siehe Seite 378) genannt. Ein Gemälde, welches Giovanni zugeschreiben wird, Christus und die Schriftgelehrten, mit den vier grossen Kirchenvätern im Vordergrunde (in der venetianischen Akademie) zeigt deutlich, dass Giovanni da Udine den Styl der venetianischen Schule verbunden mit Lebhaftigkeit und Würde des Ausdrucks sich völlig zu eigen gemacht hatte, bevor er zu Raffael in ein Verhältniss trat, durch welches die Eigenproduction dieses Künstlers fast ganz erstickt wurde.

Wenn hier noch die Peruginesen, Gebrüder *Alfani*, *Adone Doni*, *Tommaso Vincidore* aus Bologna, *Vincenzio S. Gimignano*, *Pelegrino da Modena* genannt werden, so sind damit die unmittelbaren Nachfolger Raffaels aufgezählt. Die Niederländer, welche dem römischen Styl mehr oder minder Rechnung zu tragen strebten, werden übersichtlicher bei der Entwicklung ihrer heimatlichen Kunst abgehandelt.

VIERTES CAPITEL.

Die Blütezeit der venetianischen Schule.

Die Existenzmalerei. — Die Ausbildung des Colorits. — Giorgione und seine Schule. — Sebastiano del Piombo; Florigerio; Torbido. — Palma Vecchio. — Rocco Marconi; Lor. Lotto.

Tiziano Vecellio. — Sein Colorit und seine Behandlung des Nackten. — Der Kunstcharakter Tizians; seine heiligen Conversationen und Praesentationen. — Tizian, als Portraitmaler. — Seine mythologischen Darstellungen etc. — Tizians Schüler. — Franc. Vecellio; Bonifazio Veneziano; il Moretto; Pordenone; Bordone.

Tintoretto. — Auflösung des venetianischen Styls durch naturalistische und Michel-Angeleske Einflüsse. — Die Tintoretta. — Das Wiederaufblühen der venetianischen Schule unter Paolo Veronese. — Jacopo Bassano.

Während die römische Schule unter der Führung Raffaels mit bewunderswerther Schnelligkeit die höchsten Staffeln idealer Darstellung erreichte und dann rasch der Auflösung ihres Styls entgegengeführt wurde, blieben die Venetianer den Grundzügen ihrer Malweise getreu und erreichten auf diesem Wege Resultate, die selbst neben den grossartigen Meisterwerken Raffaels volle Bewunderung zu erregen im Stande sind. Die ruhige Haltung in den venetianischen Productionen scheint noch immer auf die Bilder der Muranesi hinzudeuten; das paduanische Element, welches an die Antike sich anlehnt, wird in einer von aller Aengstlichkeit freien Weise gepflegt und bildet das Correctiv für die naturalistische Auffassung, welche durch den Einfluss flandrischer Malweise in Venedig vorherrschend geworden war. Die Wahrheit würde nicht getroffen werden, wollte man den Venetianern am Ausgange des XV. und Anfange des XVI. Jahrhunderts eine Nachahmung antiker Formen zuschreiben. Die Venetianer fassen die Natur direct auf, führen die Formen jedoch im Sinne der Paduaner auf das Einfach-Edle zurück.

Es handelt sich bei den Venetianern nicht um Versinnlichung grossartiger Ideen, um reiche Composition oder bewegte Handlung und starke Affecte. Sie nahmen sich die Darstellung des Menschendaseins in mehr oder weniger bewusster Weise als Richtschnur. Auf figurenreichen Bildern würden die einzelnen Persönlichkeiten nicht zu voller Geltung gelangen

können, eben weil sie ihr Inneres weniger durch Action und starken Ausdruck, sondern durch ihr blosses Erscheinen darlegen müssen. Die Venetianer stellen anstatt der Empfindung die Fähigkeit des Empfindens dar — das allgemeine wonnige Gefühl, mit welchem Jugend, Schönheit, Liebe, Reichthum die glücklichen Besitzer zu erfüllen im Stande sind. Die Figuren aus der Glanzzeit der Schule Venedigs gehören im höchsten Grade dem Leben selbst an; aber sie sind frei von Allem, was das Leben uns widerwärtig erscheinen lassen könnte. Es ist ein Strom einer, wenn man so sagen darf, latenten Empfindung in diesen wunderherrlichen venetianischen Frauen und in den edlen, kraftvollen Männergestalten, und die Gewissheit des Vorhandenseins dieser Gefühlsfähigkeit ist vielleicht reizender, als die Darlegung der Empfindung selbst.

Der bestimmende Charakterzug der venetianischen Malerei der Blütezeit ist derselbe, welcher bereits bei den Bellinis hervortrat, die naturgerechte Färbung. Ungeachtet die Römer zur Zeit Michel Angelos und Raffaels — den florentinischen und paduanischen älteren Meistern folgend — ihre Hauptkraft auf die Frescomalerei warfen und durch ihre Erfolge die Oelmalerei in Schatten stellten: so liessen die Venetianer sich doch nicht von der Darstellung mit Oelfarben abziehen. In der Färbung vermochte keine Schule mit derjenigen Venedigs den Vergleich auszuhalten.

Es ist jedoch gleich hier darauf hinzuweisen, um die Entwickelung des Colorits, der Hauptsache nach, zu markiren, dass die Färbung der venetianischen Cinquecentisten — einschliesslich ihres Heros, Tizians — wesentlich sich auf das Locale beschränkt. Das Licht ist bei den Venetianern kein herrschendes Princip. Die Lichtperspective dominirt selbst nicht in den landschaftlichen Hintergründen eines Tizian. Das venetianische Colorit, mit höchster Genauigkeit besonders im Nackten, der Natur nachgebildet, besitzt zunächst eine ausserordentliche Harmonie. Die Breite der Tinten fehlt selten; mit Schwung und Kühnheit ist die Zeichnung für die Aufnahme gleichartiger Farbenmassen angelegt; die Färbung ist in energischer Weise in Contraste gebracht, um durch das Hinzukommen der verbindenden Töne zur Harmonie zurückgeführt zu werden. Ein Hauptton wird wiederholt und zeigt sich, immer in neue Verbindungen tretend, durch das ganze Gemälde, oder es erscheinen dissonirende Nuancen mitten in breiten Farbenpartien und erhalten dadurch eine merkwürdige Kraft. Ein weiteres Charakter-Merkmal der venetianischen Färbung ist, dass die Meister dieser Schule das Licht gleichsam durch die Färbung binden. Durch die Wahl der Farben, welche nach Maassgabe ihrer Natur das Licht mehr oder weniger verschlucken oder auch brechen, erreichen die Venetianer eine locale Lichtwirkung, die ein Relief vermittelt, ohne dass von der Einführung eines äusserlich auf die Gegenstände fallenden Lichts die Rede wäre. Dies ist die Ursache, weshalb die Schatten der Venetianer, hell und durchsichtig, wie solche besonders bei Tizian erscheinen, dennoch die Figuren rund und schwellend herauszuheben im Stande sind.

Die Bahn zu einer freien und kühnen Behandlung der Stoffe mit steter Rücksicht auf die Wirkung der Farbe brach *Giorgio Barbarelli*, nach seinem Heimatsorte (im Trevisanischen) da Castelfranco genannt (geb. um 1477—1511) bekannter unter der Bezeichnung *Giorgione* (der grosse Giorgio). Er war ein grosser Erfinder, reich an Phantasie und Gefühl, welcher die Kraft besass, sich von der Unfreiheit, die sich in der Darstellung Gianbellinis findet, loszumachen. Während seine frühen Gemälde noch an Bellinischer Förmlichkeit leiden, erhebt er sich sehr bald zu einer Wiedergabe der unmittelbaren Erscheinung der Figuren, die zunächst das Element kraftvoller Charakteristik zeigt. Die Grundlage seiner Andachtsbilder ist ein empfindungsvoller Ernst, der fast in eine elegische Stimmung übergeht, welche ihrerseits durch eine poetische Behandlung der landschaftlichen Gründe gehoben wird. Oft auch findet sich bei Giorgione eine gemüthvolle, idyllische Auffassung in genreartiger Weise, wie denn fast durchgehends genrehafte Züge in seinen Gemälden eingeführt sind.

Die Färbung ist bei Giorgione mehr kräftig und glühend, als schmelzend. Seine Schatten sind tief und fallen nicht selten ins Schwere und Harte. Ein von den Figuren unabhängiges Licht wendet er nicht an, wenn eines oder das andere seiner höchst geistvollen Portraits ausgenommen wird, denen er zuweilen den Charakter eines Genrebildes verlieh. — Dies ist unter Andern in den berühmten Concert (im Palast Pitti) der Fall, auf welchem Bilde ein Abbate und ein Ordensgeistlicher sammt einem Jünglinge musiciren. Das Formengefühl ist bei Giorgione nicht fein entwickelt; die Zeichnung ist mit der Färbung fest verschmolzen und seine Bilder verlieren ihren Hauptreiz, wenn die Farbenwirkung etwa durch Weiss und Schwarz angedeutet werden soll. Mit besonderer Vorliebe malte er Halbfiguren, bei denen, der Natur der Sache nach, die Köpfe — in denen Giorgiones grösste Stärke liegt — einen bedeutenderen Eindruck, als bei Darstellungen in ganzer Figur machen.

Giorgione hatte, als er — noch ein Jüngling — die Werkstatt seines eifersüchtigen Meisters Bellini verliess, schwere Kämpfe um seinen Unterhalt zu bestehen und musste sich zur Lieferung sehr untergeordneter Arbeiten verstehen. Die ersten seines Talentes würdigen Arbeiten wurden ihm in Castelfranco aufgetragen. Er malte zunächst eine Madonna für einen Feldhauptmann, Namens Tuzio Costanzo, sodann für die Pfarrkirche in Castelfranco einen heil. Georg und Franciscus. Das bedeutendste Bild indess war ein von Engeln getragener todter Christus (Monte di Pietà in Treviso). Bei seiner Rückkunft nach Venedig machte sich der junge Künstler rasch Bahn. Seine Portraits wurden gesucht. Giorgione gab den Grundzug zu jenen, später in Venedig so sehr beliebten genrehaft aufgefassten Bildern, in denen das Bildnissartige deutlich durchschimmert. Gemälde dieser Art befinden sich in der Sammlung Manfrin in Venedig, z. B. ein vornehmer Venetianer, halb zur Seite gewendet, unterhält sich mit einer schönen Dame, während ein hübscher Page auf einen Befehl zu

warten scheint; oder auch die Dame mit der Laute im Arme, ein Bild von Kraft und künstlerischer, voller Abgeschlossenheit. Ideale Charakterfiguren gelingen Giorgione, nach unserer Gefühlsweise zu urtheilen, weniger, als diejenigen Bilder, welche ein Anlehnen an die unmittelbare Erscheinung in der Natur gestatten. Sein Saul und David (Galerie Borghese) so wie David mit dem Kopfe des Riesen (Wien) berühren uns fremdartig. Ausserdem ist die Farbengebung weit über die mehr unentwickelte Form hinausgeführt.

Die Gemälde Giorgiones sind, da dem Meister nur ein kurzes Leben beschieden war, nicht häufig. Sein grösstes Werk ist eine figurenreiche Darstellung des Urtheils Salomons (in Kingston Lacy bei Wimborn, England). Die Composition ist zwanglos und klar, die Bewegungsmotive sind meist sehr originell und die Färbung ist leuchtend und kräftig. Es zeigt sich indess an diesem Bilde, dass die locale Färbung für umfangreiche Gemälde nicht ausreicht. Die Römer lassen den Mangel eines herrschenden Lichts viel weniger, als Giorgione, fühlen, weil ihre Färbung sich der Zeichnung unterordnet. Das Urtheil des Salomo ist unvollendet geblieben und wird um desto höher geschätzt, da Giorgione hier seine Technik offenbart. Ein zweites Hauptbild dieses Meisters bewahrt die Dresdener Galerie: Jakob findet Rahel in einer reizenden Landschaft, reicht dem Mädchen die Hand und begrüsst sie durch einen verwandtschaftlichen Kuss. Von dem biblischen Charakter der Scenerie und der Figuren muss abgesehen werden; es ist eben nichts als eine Pastoralscene mit einer leisen Reminiscenz an die bukolischen Classiker geboten. Die Figuren der Hauptpersonen sind mehr quellend gerathen, als dies bei Giorgione in der Regel der Fall ist; besser sind die Hirten ausgefallen. Die Anordnung der Landschaft ist zwar sehr einfach, lässt aber die tiefe Einsicht des Meisters in der Abtheilung der Gründe erkennen. Das Gefühl für die Entfernungen vermochte Giorgione nicht durch die Luftperspective zu erregen; deshalb stützt sich Giorgione auf die Linearperspective, deren Härten auf einfache aber wirksame Weise gemildert erscheinen. (Vergl. Fig. 117.)

Ausgezeichneter, als das vielbesprochene Bild in der Sollyschen Sammlung in London, eine thronende Madonna mit vier Heiligen und musicirenden Engeln — schwer und conventionell in der Behandlung — ist eine heilige Familie mit St. Sebastian und der heiligen Katharina in schöner landschaftlicher Umgebung (Louvre). Durch die stumpfen, opaken Schatten erhält das Bild zwar etwas Schweres, aber die Glut der Farben, welche für die Lichtpartien gewählt sind, fällt dafür desto entschiedener ins Auge.

Das Stylvolle, edel Bemessene liegt nur selten in der Hand Giorgiones. Er geräth in einem seiner Hauptbilder sogar ins Formlose, übertrieben Phantastische, welches durch das Colorit gehoben, geradezu widerwärtig wirkt. Wir meinen das „Sturmbild“ welches das Andenken an den 1340 in Venedig wüthenden, grässlichen Orkan verewigen sollte (Akademie in

Fig. 117. Jacob und Rahel. Nach Giorgione.

Digitized by Google

Venedig). Das mit einer Ueberflutung eines Theiles von Venedig verbundene Ungewitter sollte durch böse Dämonen verursacht sein, die Muhammed sandte. St. Marcus, Georg und Nikolaus verscheuchten mit Hülfe der Geistlichkeit die türkischen Kakodämonen. Giorgione malte ein Schiff im Sturme, das von Teufelsfratzen bemannt ist. Auf einem Nachen fahren die Heiligen dem Unglücksschiffe entgegen und schleudern ihre Beschwörungen gegen dasselbe.

Die Styllosigkeit des Ganzen wird durch, in der That bewunderns-werthe, Einzelnheiten in Etwas verdeckt. So ist der Nachen im Vordergrunde, mit den kakodämonischen, wie von innerer Hitze glühenden Gestalten in Kraft und Wirkung selbst von Delacroix in seiner Darstellung der Barke des Phlegyas, mit Virgilius und Dante besetzt, nicht überboten worden. Das „Sturmbild" Giorgiones ist insofern wichtig, als dasselbe in den Lichtpartien die Luftperspective (der atmosphärischen Regionen) vertritt. Die Formengebung in den Seeungeheuern, den Satyrn u. s. w. erinnert an Giulio Romano; es ist Giorgione jedoch nicht gelungen, hier eine Einheitlichkeit zu erzielen.

In romantischer Art behandelt ist das schöne Bild der „Auffindung des Moses" (Brera zu Mailand.) Von dem idealen Costume der Römer ist hier keine Spur; die Scene wird durch venetianische Nobili und Edeldamen der Republik dargestellt und kommt blos als Motiv in Betracht. Wir sehen das reiche, empfindungsvolle Leben in der „bella Venezia", so unendlich verschieden von dem ideal wiedergeborenen Leben der römischen Schule. Die Pharaonentochter ist eine venetianische Patricierin; wir gewahren Liebespaare, Musiker, Sängerinnen, Pagen, sogar einen Zwerg und Affen. Wie später bei Paolo Veronese vereinigt sich in diesem Gemälde der reichste, ungetrübte Lebensgenuss mit romantischen Elementen. Das Leben ist hier ein Abstractes geworden. Jedenfalls ist dies Bild nicht dem eigenthümlichen Charakter des Giorgione entschieden entsprechend. Es lässt sich hier schon eine Zersetzung der romantischen Empfindung bemerken, welche, in gebundener Weise, so energisch für die Stimmung in Giorgiones Gemälden ausgenutzt wird.

Die ideale Composition liegt auf jeden Fall der Begabung Giorgiones fern. Er besass im höchsten Grade das, was man die Kraft des „Aperçus" nennt: also eine Composition welche ihre Wirkung auf einzelne, naturalistische Züge gründet. Eine Verschmelzung dieser Züge zu idealer Harmonie ist dem Meister niemals gelungen. Eben weil die Harmonie der Composition nicht erreicht wurde, besitzen seine naturalistischen Züge, isolirt, wie dieselben gegeben werden, um desto grössere Kraft. Vasari gedenkt des Giorgione nur in einer absprechenden Weise und aus diesem Urtheil lässt sich ein Schluss auf das Wesentliche in der Darstellung dieses Meisters machen. Für Vasari, den Schüler Michel Angelos, war die Idee Alles — und die Idee ist bei Giorgione stets sehr schwach vertreten. Daher rangirt Giorgione bei Vasari nur in zweiter Linie. Bei Vasari galt die Form, welcher Giorgione nie völlig mächtig werden konnte.

Unter Giorgiones Portraits ist eine sehr bedeutende Leistung sein Selbstbildniss (Münchner Pinakothek) ein Kopf voll tiefen, glühenden Lebens, der weniger durch seine unregelmässigen Züge, als durch den Inhalt seines Blickes interessirt. Ein anderes höchst wirksames Portrait ist dasjenige des Herzogs Gaston de Foix von Nemours, voll unbeschreiblichen Reizes in den jugendlichen Zügen (im Louvre). Die Spielerei Giorgiones, welche den Herzog im Spiegel, in seinem Abbilde auf dem Stahlschilde etc. zeigt, können wir hier füglich übergehen.

Von dem Drange für Darstellung romantischer Charakteristik bestimmt, malte Giorgione mehrere Bilder, die denjenigen der spätern niederländischen Kleinmeister nahe kommen. Hierher gehört der „Astrolog" in der Galerie Manfrin in Venedig. Vor dem Greise steht eine verstümmelte Statue der Venus; links harrt ein gewappneter junger Mann und ein schönes auf der Erde niedergekauertes Weib auf das Ergebniss des Horoskops. Die Söldner, welche in der Landschaft im Mittelgrunde sich zeigen, haben etwas von dem charakteristisch Phantastischen des Salvator Rosa, mit welchem Meister Giorgione, den vorausgesandten Bemerkungen nach, mehr als einen Berührungspunkt besitzt.

Giorgione ist am klarsten und übersichtlichsten, wenn er genrehaft einen Stoff behandelt und die Action novellistisch, anstatt dramatisch hält. Diese Anlage kommt aber selten zur vollen organischen Durchführung. Die Allegorien dieses Meisters sind fast alle im Princip verfehlt, weil derselbe seinen allegorischen Figuren eine Rolle zutheilt, welche nur von wirklichen Menschen genügend auszufüllen ist.

Die Frescogemälde Giorgiones sind durchgängig schwach, ein Umstand, welcher bei der vorhin gegebenen Charakteristik dieses Meisters keiner speciellen Begründung bedarf. Giorgione ringt in seinen Fresken nach der Tiefe und Glut der Färbung, die derselbe in seinen Staffeleibildern entwickelt. Seine Idee bleibt indess stets hinter seiner Composition und Formengebung zurück und im Fresco giebt es kein Mittel, um durch die Farbenwirkung die ideelle Kraft einer Composition zu verstärken.

Unmittelbare Schüler bildete Giorgione nur wenige. Der berühmteste derselben ist *Sebastiano del Piombo* (1485—1547) dessen Originalität, wie schon bemerkt, durch die genaue Verbindung mit Michel Angelo verwischt wurde. (Siehe Seite 353) Es wäre hier noch nachzufügen, dass Del Piombo die Portraitrichtung Giorgiones in Buonarrotischer Weise auszubilden strebte. Die Bildnisse gehen ins Kolossale und machen einen höchst unkünstlerischen Eindruck. Sebastiano del Piombo würde, seinem eigenen Genius überlassen, den venetianischen Styl zu keiner höheren Stufe emporgehoben haben; die Michel-Angelesken Portraits jedoch beweisen, wie tief das Stylgefühl Sebastianos gesunken war. Die Naturwahrheit tritt in schwerer, unvermittelter Weise an den Beschauer heran und ist um so drückender, als die Figur im Gemälde unter die directe Wirkung des äusseren, natürlichen Lichts gestellt wird. Das Bildniss eines Kirchenfürsten, angeblich des Papstes Alexanders VI., während der

Zeit der Cardinalschaft desselben gemalt, (Studj in Neapel) und ein weibliches Portrait (Englische National-Galerie) zeigen, bis zu welcher Plumpheit und Geistlosigkeit sich der Lieblingsschüler eines Buonarroti verirren konnte. Wer geneigt wäre, daran zu zweifeln, dass Michel Angelo der malerischen Darstellung nichts weiter nützte, als alle Banden des Styls zu zersprengen, der würde einen indirecten Beweis für dies Factum in Sebastiano del Piombos letzten Werken finden.

Ein Altschüler Bellinis war *Sebastiano Florigerio da Udine.* In einigen Andachtsbildern dieses Künstlers, welche allerdings etwas Obsoletes in der ganzen Anordnung besitzen, zeigt sich noch die scharfe paduanische Formengebung, mit dem Streben nach glühendem Colorit verbunden. Florigerio gelingt aber mehr die perlgraue Färbung, welche später Paolo Veronese auf die höchste Spitze brachte. Dem Einflusse Giorgiones folgte zum Theil *Francesco Torbido,* genannt *il Moro,* bei welchem sich jedoch der veronesische Localstyl geltend machte. Es liegt eine Reminiscenz an die Mailänder Schule, ein Hauch der Anmuth Lionardo da Vincis, sammt der Ungebundenheit der Darstellung in Giulio Romanos Werken in den Gemälden des Moro, dessen Heimat Candia oder Negroponte gewesen zu sein scheint. Die Schatten sind bei Torbido schwer und undurchsichtig. Die Scenen aus der Geschichte der Maria, welche dieser Künstler im Dome von Verona malte, sind nach Cartons von Romano ausgeführt. Das genrehafte Element Giorgiones kommt nur in einzelnen Zügen bei Florigerio und Torbido zur Geltung.

Völlig genrehaft erscheinen dagegen die Werke des *Jacopo Palma il Vecchio* (der Aeltere.) Die früheren Gemälde Palmas sind im Styl Bellinis gehalten, zeigen aber nicht die ideale Richtung dieses Meisters, welche trotz naturalistischen Einzelnheiten selten sich von der charakteristischen Idealstimmung entfernt. Die Bellinische Strenge verschwindet bald in den Werken des älteren Palma und eine romantische Stimmung tritt als Hauptelement der Darstellung ein. Dieser Meister gelangt nur selten zu epischer Schilderung eines Vorganges, sondern führt seine Figuren meist in situationsmässiger Weise vor. Auch Palma zeigt kein Licht, welches innerhalb des Bildraumes eingeschlossen ist, sondern folgt dem Giorgione, dessen Lichteffecte selten auf anderen Voraussetzungen, als denjenigen des Reliefs der Figuren ruhen, die mit dem ausserhalb des Bildes herrschenden Lichte in Contact gebracht werden. Von einer eigentlichen Nachahmung der Darstellung Bellinis kann bei Palma keine Rede sein; derselbe scheint einen der Zweige Tizianischer Auffassung anticipirt zu haben. Besonders tritt dies bei den Bildnissen zu Tage, in denen ein Ausdruck der ruhigen, seligen Wonne des Erdendaseins herrscht, ein Reiz des edel Sinnlichen, welcher oft die Ursache geworden ist, dass Bilder Palmas dem Tizian, und umgekehrt zugeschrieben wurden. Es darf hier nur an die Bildnisse der schönen Mädchen erinnert werden, die als Portraits der drei Töchter Palmas bekannt sind. Von den drei reizenden Figuren, welche unter Palmas Namen als die drei Töchter desselben berühmt geworden sind,

(Dresdener Galerie), mit mehrfacher Wiederholung, ist besonders die Hellblonde auszuzeichnen, deren Bildniss mit der Bezeichnung „Violante“ versehen zuwerden pflegt. Ein Bildniss der „Violante“ von vollendeter Technik, und tiefem, leidenschaftlichem Ausdrucke, befindet sich in der Belvedere-

Fig. 118. Die h. Barbara. Nach Palma Vecchio.

Galerie in Wien. Es ist in den Violante-Bildnissen, welche Palma zugeschrieben werden, in der Regel ein gelbliches Colorit — auf hellem Grunde — zu bemerken, das, mit warmen bräunlichen Tinten in den Schattenpartien überfahren, orangegelb lasirt ist. Olivenfarbige Untermalung findet sich in Contact mit Orange-Lasur — die Färbung besitzt Schärfe in

den Lichtern und unterscheidet sich, selbst für ein wenig geübtes Auge, durchaus von der Farbengebung Tizians, welche ihren höchsten Vorzug nicht in gebrochenen Tinten, sondern in einer Verschmelzung derselben besitzt, die — bei voller Kraft der Palette — die Schärfe der Töne abstumpft. Neben einem echten Palma Vecchio blasst ein Tizian ab, gleich als wenn jener seinen Pinsel in die grellen Tinten eines Rubens getaucht hätte. Es ist dabei nicht nothwendig, besonders zu bemerken, dass Palma Vecchio seine Töne localisirt, anstatt wie Rubens ein dominirendes Licht einzuführen.

Die Altarbilder des älteren Palma sind edelsinnlich aufgefasst. Das Transcendentale der Römer ist den Venetianern unnahbar. Am meisten harmonisch sind die Bilder aus Palmas Frühperiode gehalten. Hier ist ein grosses Gemälde zu nennen, die Madonna mit sechs Heiligen und einem — an mailänder Formengebung erinnernden, — geigenspielenden Engel darstellend (in der Kirche di S. Zaccaria in Venedig). Für die Figurenbilder in ganzer Länge reicht indess Palmas Kraft nicht aus. In S. Maria Formosa (Venedig) befindet sich ein Werk Palmas, in welchem sich die historische Auffassung mit der genrehaften verschmilzt. Die heilige Barbara steht mit der Siegespalme inmitten der sieben Abtheilungen des Gemäldes. In der Formengebung ist die Heilige der paduanischen Weise verwandt. Trotz des genrehaften Styls gewinnt dies Bild durch die Breite der Färbung eine wirksame Grösse (Fig. 118). Viel schwächer ist Palma, wenn er dramatische Affecte zu schildern unternimmt, wie in der Darstellung des besessenen Mädchens, welches von Christo geheilt wird. Die Färbung kann hier die mangelnde Stylistik nicht verdecken. Wo Palma Halbfiguren vorführt, ist er stets bedeutsamer, zumal da der Maler durch tiefere Färbung der Draperie den Köpfen eine vorwiegende Wirksamkeit zu verleihen im Stande ist. Völlig in die Stärke Palmas fallend erscheint seine heilige Familie im Louvre mit den überaus reizenden, naturalistisch aufgefassten jugendlichen Hirten, die das göttliche Kind anbeten. Giorgione, selbst styllos, erscheint neben Palma Vecchio streng, weil der Erstere die Charakteristik zu versinnlichen strebt, die bei Palma blos zufällig auftritt.

Fast von den Gegenständen unabhängig stellt sich die Färbung bei dem übrigens unbedeutenden *Rocco Marconi* dar. Dieser Künstler steht durchaus nicht auf der Bahn eines Correggio, welcher die Figuren zu Licht- und Farbenträgern macht. Marconi componirt mit fast ausschliesslicher Rücksichtsnahme auf die Zusammenstellung und die Contraste seiner Localtinten. Da derselbe der herrschenden Lichtwirkung nicht mächtig ist: so liegt es auf der Hand, dass er bei dem Streben nach Reichthum der Färbung desultorisch wird und ins Bunte verfällt. Auch bei Marconi lassen sich die Spuren einer höheren Richtung auffinden, als die blosse Existenzen- und Situationsmalerei erheischt. In der Galerie Manfrini in Venedig befindet sich eine Kreuzabnahme von umfangreichen Verhältnissen, in welcher der bittere Schmerz, das hoffnungslose Hinsterben, das bedeutsame Nachdenken über den Inhalt des heiligen Todesopfers in

ergreifender Weise zur Erscheinung gebracht sind. Die Ehebrecherin vor Christo und den Pharisäern ist in der Art einer Conversazione gehalten und sehr mangelhaft componirt. Die Figuren sind dicht gedrängt; die Action fehlt und der Ausdruck erzählt das Vorhergegangene keineswegs.

Gemischte Einflüsse lassen sich bei *Lorenzo Lotto* erkennen. Wesentlich ist dessen Formengebung derjenigen des Leonardo da Vinci nachgebildet. Die Haltung der Composition ist der des Gianbellini verwandt und die Färbung Giorgiones, die in schwerer Weise bei Lotto auftritt, passt weder für die genaue Modellirung der Mailänder, noch für die impassible Stimmung Bellinis. In S. Giovanni und Paolo in Venedig befindet sich ein von Engeln begleiteter S. Augustin, bei welchem die Färbung das Maass für die allerdings unvollkommene Modellirung abgiebt — ein Bild mit vielen Vorzügen und allen Fehlern der Venetianer. Als Gegenstück ist das Gemälde in den Studj zu Neapel zu nennen, welches, mit Lottos Namen bezeichnet, sich genau der Malweise Gianbellinis anschliesst.

Lorenzo Luzio da Feltre und *Giovanni Paolo l'Olmo*, in der Regel den Giorgionesken beigezählt, stehen in einem Hauptpunkt den sonstigen Nachfolgern Giorgiones nach: sie besitzen kein Farbengefühl und verstehen trotzdem die exacte Formengebung nicht.

Alle diese Künstler, in deren Werken die Vorzüge Giorgiones sich abschwächen und verlaufen, werden namenlos vor dem Mitschüler und Rivalen Barbarellis, *Tiziano Vecellio da Cadore* (1477—1576). Tizian hatte in früher Jugend die Elemente gelehrter Bildung sich zu eigen gemacht, ein Umstand, welcher namentlich in seinen mythologischen Bildern sich erkennen lässt. In den frühesten Bildern Tizians ist noch die Weise des Gianbellini bemerkbar; bereits aber in seinem Cristo della Moneta (dem Zinsgroschen) erhebt sich Tizian zu seiner originalen, freien Grösse (Galerie in Dresden). Die feinste Durchbildung des Charakteristischen verschmilzt in diesem Bilde mit der geistvollsten Auffassung des Inhalts der Scene und beides wird durch eine wahrhaft bezaubernde Färbung dem Beschauer in unmittelbarste Nähe gerückt. Der Contrast des edlen, spirituellen Christuskopfes mit seinem überlegenen, und doch mitleidsvollen Blicke, dem unbeschreiblich zarten, geistvollen Munde — und dem rohen, tückisch verschmitzten Kopfe des Pharisäers, der in seinen dicken Ohren seine Gemeinheit verkündet, die durch die plumpe Faust noch weiter documentirt wird, — ist in keinem einzigen Bilde Tizians übertroffen worden (Fig. 119).

Die Composition Tizians steht weit hinter der individuellen Ausbildung seiner Figuren zurück. Dieser Meister besitzt vor allen Dingen kein Raumgefühl. Wie fein Tizian auch die Linearperspective behandelt, so ist derselbe doch nicht im Stande, Platz im Gemälde zu schaffen oder gar, wie Claude Lorrain, die „Leinwand zu durchbohren."

Auch Tizian ist ein Maler, welcher seine glänzenden Erfolge mit Localfarben stützt. Die Behandlung seines Colorits ist um so schwieriger zu erkennen und darzulegen, weil dieser Meister nicht nur in den ver-

schiedenen Perioden seiner langen Wirksamkeit verschiedene Manieren verfolgte, sondern auch reich genug an Mitteln war, um für besondere Fälle auch einen besondern Farbenvortrag zu entwickeln. Wie Tizian malte, sieht man vielleicht am deutlichsten an seinen Stillleben, welche der Meister zur Schärfung seines Farbensinnes nach der Vollendung um-

Fig. 119. Der Zinsgroschen. Nach Tizian.

fangreicher Arbeiten zu malen pflegte. Wir haben Gelegenheit gehabt, einen todten Adler, bei den Krallen aufgehängt, von Tizians Hand zu sehen. Der Besitzer*) hatte einen Theil des Gemäldes nach der Abstufung der Farben blossgelegt. Der Grund war hellgrau; die Formen waren bräunlich-grau untermalt; die Lichter goldbraun aufgesetzt; darüber war eine röthlich-braune Lasur gelegt und die letzten Lichter erschienen pastös über der Lasur. Merkwürdig genug war der ganze Vortrag so dünn,

*) Ein gelehrter Dilettant in Hannover.

dass die allerdings sehr grobmaschige Leinwand ihrer Textur nach ganz deutlich sichtbar wurde.

Das Nackte wird von Tizian in ganz eigenthümlicher Art behandelt. Es ist ein Irrthum, der Tizian'schen Carnation an und für sich die Eigenschaft des Leuchtenden zuzuschreiben. Im Verhältniss zu der Draperie, der Architektur, der Landschaft, besitzt das Nackte Tizians allerdings leuchtende Kraft; es erscheint mit Licht gleichsam gesättigt. Bringt man aber ein Gemälde von Rubens neben ein Tizianisches Bild, und sei das letztere in der Carnation auch höchst vollendet, so verliert das Colorit des Venetianers seinen Glanz und erscheint stumpf, verblasen.

Bei Tizian ist die Aussparung der lichtvollen Farben auf den höchsten Grad getrieben. Sein Relief ist nur durch die sorgsamste Abwägung der Stärke der Tinten, in Bezug auf das Vordringen oder Zurückweichen derselben zu erreichen. Die schmelzenden Uebergänge in den Localtönen des Nackten werden weniger durch Vertreiben der voll aufgesetzten Farben, als durch Lasuren hervorgebracht. Die Kunst, eine Tinte auf wirksame Art durch das ganze Gemälde zu führen, um die Kraft des betreffenden Tones zu verstärken, findet sich bei Tizian in höchst entwickelter Weise. Der Meister versteht es in dieser Hinsicht vollkommen, seine Kunst, seine complicirten Berechnungen der Farbenwirkung, zu verbergen. Erst derjenige Künstler, welcher den ernstlichen Versuch macht, die Malweise Tizians möglichst genau nachzuahmen, gelangt zu der Ueberzeugung, wie raffinirt Tizian — bei welchem Technik und Composition gleichsam auf der Hand zu liegen scheint — zu Werke ging.

Ein leicht erkennbarer Kunstgriff Tizians liegt in der Auffassung des Details; er geht nie in die Einzelnheiten der Modellirung des Nackten ein, sondern strebt nach der Darlegung breiter Massen. Die grossen Züge werden festgehalten, das Detail wird, seinen grösseren Partien nach, aufgefasst. Dieser Umstand verleiht den Bildern Tizians eine gleichmässige, edle Haltung und giebt dem Meister zugleich das Mittel, die Breite des Colorits zu bewahren. Das Auge des Beschauers wird oft versucht, da Detail vorauszusetzen, wo eine Behandlung der Massen desselben vorliegt. Dies bewirkt Tizian dadurch, dass er das Beiwerk, goldene oder silberne Gefässe, Teppiche u. s. w. sehr ins Einzelne eingehend darstellt. Das Auge, von diesen genau behandelten Gegenständen sich abwendend, supplirt in den übrigen Theilen des Gemäldes Dasjenige, was der Maler blos andeutete. Eine durchaus diesem Meister angehörende Eigenthümlichkeit ist die Wiedergabe des pulsirenden Lebens unter der Oberfläche der Haut. Die nackten Körperpartien, namentlich junger Frauen oder Mädchen, empfangen durch dieses glühende Leben einen unbeschreiblichen Reiz. Die sorgsamste Modellirung würde nicht im Stande sein, eine Wirkung auszuüben, welche mit derjenigen dieser Tonbehandlung sich vergleichen liesse. Die Formenschönheit steht bei Tizian erst in zweiter Linie. Oft verbindet sich dieselbe mit der Poesie des Colorits; — Bilder dieser Art sind als die Spitzen Tizianischer Leistung zu betrachten.

Tizian gehorchte dem noch immer wirksamen hieratischen Zuge in der Kunst und malte viele heilige Gegenstände. Seine Auffassung ist jedoch eine durchaus profane. Die Wonne der irdischen Genussfähigkeit bildet den Kern der Darstellung, und nur sehr selten geht der Meister, die Lyrik bei Seite lassend und das epische oder dramatische Element ins Auge fassend, von seiner gewohnten Darstellung ab. Tizians eigenthümliche Vorzüge werden zurückgedrängt, wenn seine Figuren ausser ihrer Erscheinung noch besondere Zwecke zu vertreten haben. Je energischer die Action, desto mehr wird die Empfindung von den Reizen des Seins abgelenkt, welches Tizian durch seine Darstellung feiert.

Der Grundzug der meisten Gemälde Tizians ist fast stets derselbe — die Verklärung des sinnlichen Lebens in edelster Art; ein Ausströmen der seligsten Empfindungen, welche der Erde angehören. Tizian findet keine Schwierigkeiten, die verschiedensten Stoffe für seine Zwecke zu behandeln. Er scheint sehr vielseitig zu sein, ist es jedoch nicht. Seine historischen Gemälde unterscheiden sich in der Auffassung kaum von den genrehaften Compositionen; biblische und legendarische Stoffe weichen der Art der Darstellung kaum von mythologischen Gegenständen ab. In dieser inneren Gleichförmigkeit der Tizian'schen Compositionen ist vielleicht die Lösung des Räthsels enthalten, wie Tizian gegen siebzig Jahre ununterbrochen zu malen vermochte, ohne sich früher als bis in den letzten Jahren seines Lebens zu erschöpfen. Eine Raffaelische Durchdringung der Gegenstände, durch welche die denselben am meisten entsprechende Darstellungsweise bedingt wird, erfordert einen unverhältnissmässig grösseren geistigen Kraftaufwand, als das blos äusserliche Abkommen, das Tizian fast durchgängig mit seinen Stoffen trifft. Seine Himmelsköniginnen, Aphroditen, Galateen und weiblichen Heiligen etc. sind Venetianerinnen vom reinsten Blut, mit vollem Reize des Begehrens und Geniessens ausgestattet.

Ein Genius, gleich demjenigen Tizians, besass nicht die abstracte geistige Kraft, welche für das Fresco erfordert wird. Tizians Wandmalereien in der Halle der deutschen Kaufgilde sind untergegangen; aber gewiss würden diese Werke nicht im Stande sein, mit den Staffeleibildern des Meisters zu rivalisiren. Das erste, grossartige kirchliche Bild, welches Tizian ausführte, war eine Himmelfahrt der Maria. Die Minoritenbrüder Venedigs, welche das Bild bestellt hatten, fanden die heilige Mutter Christi so irdisch reizend, dass sie die Annahme des Altarwerkes verweigerten. Kaiser Karl V. liess jedoch durch seinen Gesandten bei der Republik Venedig das Werk in Beschlag nehmen und den Minoriten für Abtretung desselben einen bedeutenden Gewinn in Aussicht stellen. Später kam dies Bild, dessen untere Gruppen noch im florentinischen Geschmacke — mit lebhaftem Geberdenspiel — gehalten sind, in die Akademie zu Venedig.

Wundervoll genau bemessen sind die heiligen Conversazioni und die Präsentationsbilder Tizians, auf welchen letzteren der Stifter eines Gemäldes für kirchliche Zwecke durch seinen Schutzpatron etc. der Gnade der Muttergottes oder eines Heiligen empfohlen wird. Hier ist die äussere

Ruhe der Figuren mit charakteristischer Tiefe verbunden, und selten gehen dergleichen Votivbilder über die blosse Zuständlichkeit hinaus. Im Arrangement geht Tizian völlig frei zu Werke, ohne auf das Erbauliche Rücksicht zu nehmen. Ein heiterer Zug macht sich selbst bei der Auffassung der Madonna geltend, die oft von sehr heidnisch aussehenden Amorinen umgeben erscheint. Eine Lieblingsfigur auf diesen Votivbildern ist St. Sebastian, an den Baumstamm festgebunden und von verschiedenen Pfeilen durchbohrt. Auch die heilige Katharina, St. Hieronymus und Johannes der Täufer gehören zu den oft wiederkehrenden Figuren der Sante Conversazioni Tizians.

Bei der grossen Fruchtbarkeit dieses Meisters ist es unmöglich, hier auch nur die glanzvollsten Leistungen desselben aufzuzählen. Von Andachtsbildern mit ruhiger Stimmung ist ausser der bereits erwähnten Himmelfahrt der Maria die „Madonna au lapin“ im Louvre zu nennen. In diesem Gemälde ist noch ein Zug von Schärfe und Herbigkeit zu erkennen, der an Giorgione erinnert. Durchbildeter und schwunghafter ist eine andere Madonna mit drei Heiligen, ebenfalls im Louvre. Grandios gedacht und von breiter, ernster Färbung ist eine gen Himmel schwebende heil. Jungfrau, welche einsam, ohne von Engeln begleitet zu sein, ihren hehren Flug zur Höhe nimmt (im Dom zu Verona). Von äusserst lieblicher Gesammtwirkung zeigt sich ein in der Akademie zu Venedig befindliches umfangreiches Gemälde, das die Darstellung der Jungfrau im Tempel schildert. Maria erscheint als Kind, welches ebenso naiv wie zierlich ihr blaues Kleidchen zusammenfasst und die Tempeltreppe hinauf steigt, auf deren Plateforme der ehrwürdige Hohepriester, von anderen Söhnen Aarons umgeben, das Kind erwartet, um dasselbe zu segnen. Als Zuschauer drängen sich venetianische Rathsherren, Procuratoren von S. Marco und Nobili; auch die Fenster sind, wie bei einem Feste in der Lagunenstadt mit Neugierigen besetzt. Von grossartiger Milde und beschaulicher Tiefe des Ausdruckes ist Christus und die Jünger zu Emmaus (im Louvre). Das Weltliche mit dem Heiligen in reizvoller Weise verschmelzend, führt der Meister in seinem Madonnenbilde (S. Maria de' Frari in Venedig), neben einigen Heiligen die Donatoren des Bildes vor, welche an Würde der Charakteristik den Heiligenfiguren gleich sind, während diese an voller Lebenswahrheit mit den Portraitfiguren wetteifern. Dies Votivbild macht den Uebergang zu den Conversazioni Tizians.

Die Modellirung Tizians, insofern solche selbständig neben der Färbung gedacht wird, ist in sehr edler Weise und mit feinem Detail in seiner „Grablegung Christi“ (Sammlung Manfrin, Venedig) vertreten. An schmerzlichem Affect kommt diesem Bilde vielleicht kein anderes Tizianisches Werk gleich. Ein Jünger trägt den Oberkörper des Heilandes, ein anderer hält die Füsse gefasst, Johannes hebt den Arm Christi mit unbeschreiblich zärtlichem Ausdrucke empor. Die Mutter Maria verliert ihr Bewusstsein und wird von Maria Magdalena unterstützt. Es ist ein rührender Zug, dass Magdalena, ungeachtet der Last in ihren Armen,

dennoch den Blick von der Leiche Christi nicht abzuwenden vermag. Die Augen der Figuren besitzen eine merkwürdige Kraft, das Spirituelle der Scene auszudrücken, während in der Regel Tizian nicht geneigt ist, die geistigen Motive der Bewegung seiner Figuren darzulegen. Wer die Farbenzusammenstellung Tizians studiren will, findet in diesem Gemälde eine unerschöpfliche Fundgrube für neue Resultate. Bemerkenswerth ist für den Laien die Weise, wie der Hintergrund behandelt ist. Es ist das Augenmerk des Meisters gewesen, zu gleicher Zeit das Abheben der Figuren von dem Grunde zu bewirken und die Farbentöne der Figuren in anderen Partien des Gemäldes mit den Tinten des Grundes, zur Beseitigung der scharfen Begrenzung der Formen, zu verschmelzen. Die Tinten-Continuation ist hier auf die Spitze getrieben. Winzig kleine Lichter, den breiten Tinten entsprechend, welche die Hauptlichter vertreten, sind hier durch unmittelbare Berührung zu einer Kraft gelangt, die der ganzen Farben-Composition einen Halt verleiht — ähnlich dem der natürlichen Erscheinung selbst. Wenn bei Tizian von Zeichnung die Rede sein kann, so ist dieselbe in dem Leichnam Christi zu finden. Die strengmodellirende Richtung scheint dem Meister jedoch wenig behagt zu haben, denn dieselbe kommt in dieser, mehr abstracten, Art in seinen späteren Werken nicht wieder vor.

Dafür wirft sich Tizian in seiner mittleren Periode mit Entschiedenheit auf das Portrait. Der Meister ist ein Bildnissmaler ersten Ranges und es lassen sich demselben im Portrait nur Hans Holbein der Jüngere, Rubens und Van Dyck zur Seite stellen. Die Vergleichung dieser Meister ist schon hier geboten, obwohl Rubens und Van Dyck an dieser Stelle noch nicht ausführlich zu charakterisiren sind.

Tizian bleibt im Portrait dem Grundzuge seiner Darstellung getreu. Derselbe fasst die bezeichnenden Formen auf und lässt das Detail nur in soweit eintreten, als dasselbe der Gesammtwirkung des Bildnisses nicht störend entgegentritt. Jedenfalls das bedeutendste, als eigentliches Bild in sich abgeschlossene Portrait, ist das Portrait des Cardinals Ippolito de' Medici. Man könnte diesem (in der Galerie von Florenz befindlichen) Werke den Vorwurf machen, dass der Kopf viel zu klein gerathen ist, dass in der halb genommenen Figur keine Modellirung zu bemerken sei. Das Gesicht aber wirkt, wenn die Geschichte Ippolitos ins Auge gefasst wird, wahrhaft dämonisch und zwar im schlimmen Sinne. Die Gesichtszüge sind gross charakterisirt; das Detail ist für den Zweck der Gesammtwirkung concentrirt. Dennoch kann Niemand behaupten, dass das Bildniss Ippolitos de' Medici nicht ähnlich sei. Holbein geht einen andern Weg. Dieser Meister fasst die verschiedenen Formen, sammt den momentanen Ausdruck derselben naturgetreu auf, und bringt durch seine harmonische Farbenwirkung Einheitlichkeit in das nicht ursächlich Verbundene der natürlichen Erscheinung. Auf wesentlich anderem Wege erreicht Rubens die Wirkung seiner Bildnisse. Er nimmt ein herrschendes Licht als Regulator der Localfärbung an, mindert durch sein einfaches Arrangement

die Lichtwirkung im Bilde ab, um den Localtinten Geltung zu verleihen (wie in den Söhnen des Rubens in der Dresdener Galerie) und steht, trotz der grundverschiedenen Technik in manchen Bildnissen dem Tizian auffallend nahe. Van Dyck sucht die Details genau aufzufassen und scheidet erst später Dasjenige aus, was seiner Lichtführung und Farbenharmonie hemmend gegenübertritt.

Als Seelen- und Charakterschilderer tritt Tizian nur in wenigen Bildnissen auf, welche jedoch den höchsten Rang unter den besten Erzeugnissen dieser Art einnehmen. Das Bildniss des ehrgeizigen, tapfern und treulosen Ippolitos de' Medici haben wir schon genannt. An dieses schliesst sich das Portrait des — übrigens öfter von Tizian gemalten — Kaisers Karl V. an, das sich in den florentiner Uffizien befindet. Dieser Figur, von welcher gesagt wurde, sie stelle einen „Kaiser dar heut und morgen und bis in Ewigkeit,“ kann man die grossartige Geschichte Karls gleichsam vom Gesicht ablesen. In kalter Majestät, lauernd und mit verschlossenem Blick präsentirt sich König Philipp II. von Spanien, dessen widerwärtiges Gesicht selbst der Pinsel eines Tizian nicht zu verschönern vermochte. (Palast Pitti). Eine Schmeichelei des Malers war ein zweites Bildniss Philipps II. (im Palast Corsini in Rom). Höchst bedeutsam aufgefasst ist das, im Berliner Museum befindliche Bildniss des Admirals Moro, ferner Pietro Aretino, der frivole Dichter (Münchner Pinakothek) Ariosto (Palast Manfrin Venedig), Papst Paul III., ein herrliches Bild im Palast Barbarigo (Rom) etc. Die Belvedere-Galerie besitzt viele gute Bildnisse Tizians, ebenso die Galerie Liechtenstein zu Wien. Die freie, poetische Behandlung des Bildnisses ist hauptsächlich durch eine Reihe von Frauenportraits vertreten, wie durch das Bild, welches als Katharina Cornaro bezeichnet wird (Akademie in Venedig) eine schöne, bleiche, fast unheimlich dreinschauende Frau in durchaus schwarzem Anzuge, ferner durch die Bilder der „Geliebten Tizians,“ welche sich in fast allen bedeutendern Galerien finden. Von grossem Reize ist die Geliebte Tizians (Belvedere) welche im Pelz, mit halbentblösstem Busen erscheint. Der Kopf dieses Mädchens ist für einige Venus-Bilder Tizians benutzt. Im Louvre befindet sich Tizians Selbst-Portrait, wie er einer seiner Geliebten, die ihr aufgelöstes Blondhaar ordnen will, den Spiegel vorhält. Die Bella di Tiziano im Palast Pitti, ein Mädchen von sehr ausgequollenen Formen, ist wegen der wundervollen Haltung der Carnation so wie durch ihr pomphaftes Costume — blaues, goldgesticktes Kleid mit violetten, weiss geschlitzten Aermeln — bekannt. Oft kommen die Züge eines schönen, blondhaarigen Mädchens vor, das — wahrscheinlich sehr willkürlich — als Tizians Tochter Lavinia bezeichnet wird. Sie hebt eine Fruchtschale empor (Museum in Berlin) oder einen Schmuckkasten (Galerie des Grafen Grey in London) oder erscheint in der Rolle der Salome, Tochter der Herodias, mit dem Haupte Johannes des Täufers (Madrid). Zum eigentlichen Genrebilde führt Tizian das Portrait durch jene Darstellungen hinüber, die mit der „Flora“ in den Uffizien von Florenz Verwandtschaft

haben. Die Figur erscheint in freier, anmuthiger Haltung, mit entblösstem Busen und wallendem Haare und hält Blumen in der rechten Hand.

Unmittelbar sich hieran anschliessend lassen sich die Venusbilder Tizians charakterisiren. Dieselben besitzen etwas unverkennbar Portraitartiges, das jedoch zu idealer Schönheit durchgebildet erscheint. Das antike Element darf man freilich in diesen, vom edelsten sinnlichen Reize umflossenen, nackten Frauengestalten nicht suchen — es ist das Leben selbst in höchster Pracht sich entfaltend, welches Tizian durch seine wunderbare Carnation feiert. Eine der berühmtesten Aphroditen Tizians befindet sich in der Dresdener Galerie. Sie liegt zwanglos auf ein Ruhebett hingegossen und hält ein Flageolet in der Hand. Hinter ihr steht ein Amorin mit einem Kranze von Rosen in der Hand. Halb zu der Königin der Schönheit hingewandt, eine Laute schlagend, sitzt ein Mann im Zeitcostume, dessen plumpe Erscheinung das Gleichgewicht der Composition stört, obgleich die Färbung des Costumes im scharfen Contrast die schmelzende Carnation der Venus hebt. Eine andere, schöner modellirte, aber beschädigte Venus (Dresden) liegt allein in einer Landschaft. Der Kopf dieser Figur ist von ausserordentlichem Liebreiz. Zwei ähnliche Darstellungen sind in der Tribune der Uffizien zu Florenz. Was die Formengebung betrifft, so ist die Danaë Tizians (Belvedere in Wien und in Neapel) den Aphroditenbildern überlegen. In den Danaën streift Tizian jedoch an die Grenze an, wo die Speculation auf den blossen Sinnenreiz beginnt.

Eine reichere Fülle von Bewegungsmotiven entfaltet Tizian in seinen mythologischen Bildern. Er behandelt die Erzählung des Vorganges ganz in seiner, auf die Erfassung des Allgemeinen gerichteten, Weise und lässt sich selten von seinem Hauptziel, der Entfaltung der Pracht der Färbung ablenken. Von hohem Reize ist die Venus in der Münchener Pinakothek, mit Draperie erscheinend und eine junge Bacchantin in die dionysischen Mysterien einweihend. Das Nackte, in bewegter Weise aufgefasst, ist in einigen Darstellungen vertreten, welche die Diana als Hauptfigur zeigen. Die Bridgewater-Galerie bewahrt eine Diana mit ihren Nymphen im Bade, so wie eine abgeänderte Behandlung desselben Gegenstandes. Das Bewegungsmotiv im ersten Bilde ist das Erscheinen des Aktäon; während in dem zweiten Gemälde die Schuld der Nymphe Kallisto entdeckt wird. (Vergl. Fig. 120). Das Bild mit der Kallisto ist als Wiederholung in der Belvedere-Galerie Wien, so wie in der Accademia di S. Luca, Rom. Vielleicht eines der reizendsten Bilder mythologischen Stoffes welche Tizian malte, stellt die Venus dar, welche den Adonis von dem verhängnissvollen Aufbruche zur Eberjagd zurückzuhalten strebt. Die Belvedere-Galerie hat ein von Schülerhand wiederholtes Exemplar dieser Composition aufzuzeigen. Eine reiche Schöpfung ist Bacchus und Ariadne (in der englischen National-Galerie). Die ganze Genussseligkeit einer vornehmen, gebildeten Gesellschaft lebt in den Tizianischen Bacchanalien. Die Figuren sind meist leicht drapirt, die Mädchen oft

nackend, und besitzen dennoch die Würde und Eleganz, den feinen Humor der venetianischen Societät zur Zeit Tizians. Die Landschaft ist bei dieser Art von Gemälden nicht selten höchst bedeutend.

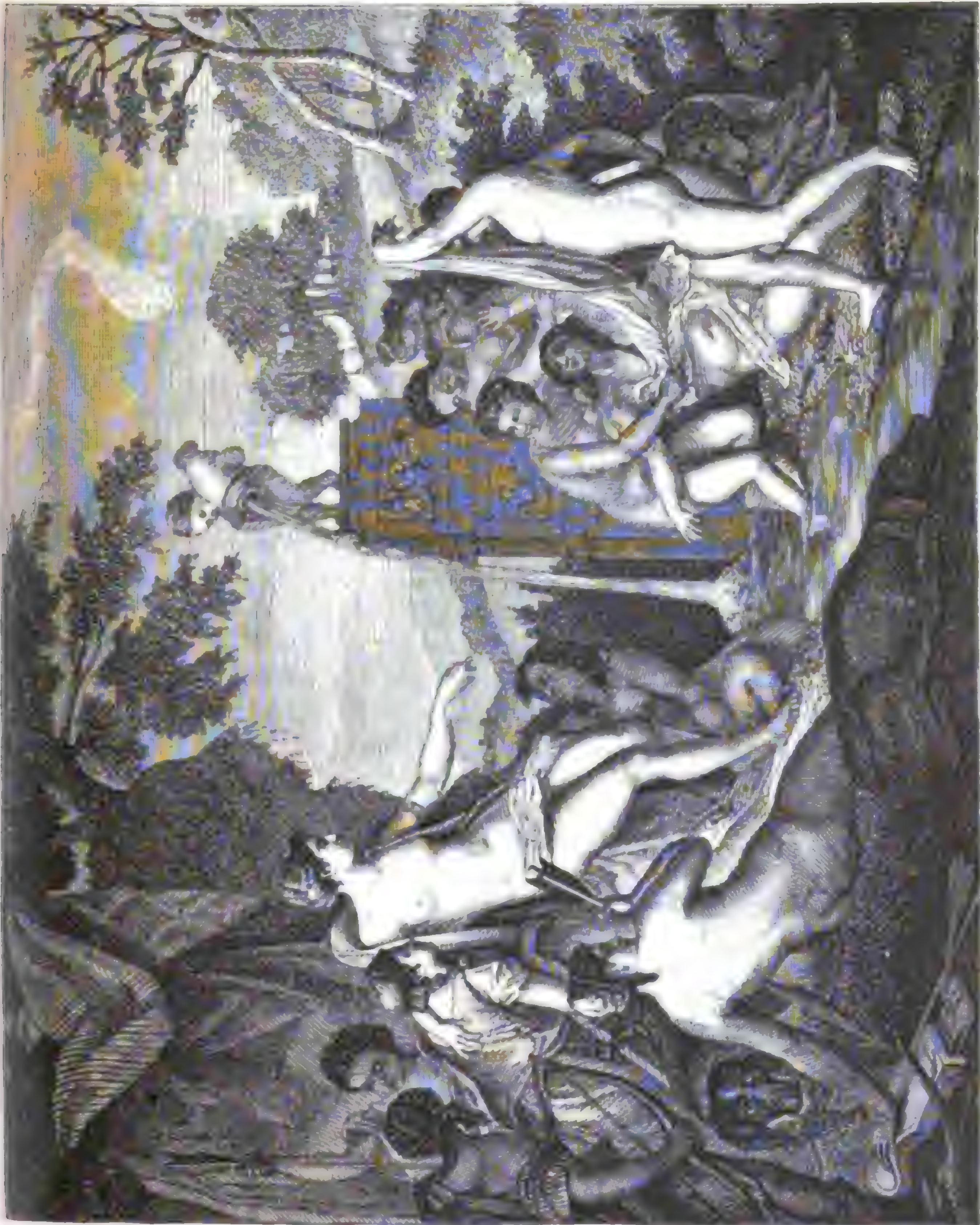


Fig. 120. Die Entdeckung der Schuld der Kallisto. Nach Tizian.

Das Dramatische, Pathetische ist verhältnissmässig Tizians schwächste Seite. Ein Hauptbild dieser Gattung ist die Ermordung des heiligen Petrus Martyr (in S. Giovanni de Paolo zu Venedig). Die Scene ist am Rande

eines Waldes, aus welchem der rohe Mörder hervorgebrochen ist. Der Heilige, gen Himmel blickend, liegt bereits am Boden und erwartet den Todesstoss. Mit Entsetzen wendet sich der junge Begleiter des Heiligen seitwärts zur Flucht. Diese Figur besitzt etwas, an Raffaelische Grösse des Ausdrucks Erinnerndes. Oben erscheinen in einer Glorie Engelsgestalten. In diesem Bilde verlässt Tizian die locale Weise der Färbung und führt ein herrschendes Licht, sammt einer meisterhaften Stimmung der Scenerie ein (Fig. 121). Dem Princip geschlossener Beleuchtung huldigt Tizian in ausgesprochenster Weise in der Marter des heiligen Laurentius (in der Jesuitenkirche zu Venedig). Der Meister hat hier seinen Pinsel in Rembrandt'scher Art gebraucht. Die Figur des Märtyrers wird durch einen himmlischen Lichtstral, so wie durch das Feuer des Rostes beleuchtet. Dazu kommt noch die flackernde Glut zweier Pechpfannen, welche das nächtliche Dunkel lichten. Unter der Wirkung dieser dreifachen Beleuchtung mit ihrer Masse von verschieden abgetönten Lichtern und Reflexen gewinnen die in scharf charakteristischer Weise aufgefassten Figuren ein im höchsten Grade wirksames, directes Leben. Tizian kehrte jedoch von der in diesen beiden Meisterwerken betretenen Bahn bald zu seiner gewohnten Darstellungsweise zurück.

Man hat Tizian den Fürsten der Maler genannt, — er kann mit gleichem Recht der Maler der Fürsten heissen. Besonders durch seine Bildnissmalerei kam Tizian mit einer Reihe der berühmtesten Personen seiner Zeit in genaue Beziehung. Dieser Meister war ein besonderer Liebling Kaiser Karls V. Die Preise, welche er für seine Werke erhielt, stiegen auf eine bedeutende Höhe. Seine edlen Mitbürger wetteiferten, um dem Allbewunderten Aufträge zu geben und überhäuften ihn mit Ehrenbezeigungen. Sein grosser Zeitgenosse, unser Albrecht Dürer, führte — mit Tizian verglichen — in seiner reichen, stolzen Vaterstadt Nürnberg nur ein kümmerliches Dasein. —

Tizian bewahrte bis an sein Ende die Frische des Geistes, sammt der Sicherheit der Hand — nur liess sich später bei ihm eine sehr oberflächliche Behandlung seiner Gegenstände erkennen. Der elektrische Strom, durch welchen seine Figuren innerlich belebt zu sein scheinen, verlor allgemach seine Kraft. Seine wunderbare Technik offenbart sich noch glänzend in der Kreuzabnahme Christi, — dem letzten, unvollendet hinterlassenen Gemälde des Neunundneunzigjährigen.

Für die Bildung von Schülern war Tizians Malweise nicht geeignet. Der Meister überliess die Schüler ihrem eigenen Genius. Er machte dieselben selten auf Fehler, desto mehr aber auf Schönheiten in den Bildern der grossen Meister aufmerksam. Die Nachahmung der Natur war und blieb Tizians leitender Grundsatz; — wie der Künstler die Natur beobachten solle, lernte derselbe aus den Werken der grossen Maler.

Von Natur reich begabt war Tizians älterer Bruder, *Francesco Vecellio*, den seine Thatenlust in das Getümmel des Krieges trieb. Ein durch treffliche Modellirung des Nackten bemerkbares Gemälde Francescos, ein

Fig. 121. Die Ermordung des Peter Martyr. Nach Tizian.

„Ecce homo", befindet sich in der Dresdener-Galerie. Francesco besitzt mailänder Festigkeit des Vortrags und bringt die Färbung als etwas Selbständiges zu der Zeichnung hinzu, während Tizians Zeichnung in seiner Färbung meist völlig aufgeht.

Der Sohn Tizians, *Orazio Vecellio*, malte in der Art seines Vaters, zeigt aber eine mehr verschwommene Färbung. Kraftvoller ist der Vortrag des *Marco Vecellio*, welchem indess die Erfindungsgabe schwach zugemessen war. Zu grossen Erwartungen berechtigte das feine Talent der *Irene Spelimberg da Ponte*, welche von Tizian in der Kunst unterwiesen wurde, aber schon im neunzehnten Jahre verstarb. *Santo Jago* und *Girolamo Dante,* genannt *di Tiziano,* waren, gleich dem bedeutenderen *Bonifazio Veneziano* (1494—1563) geschickte Copisten der Werke Tizians, dessen Malweise sie auch in ihren eigenen Werken wiederzugeben suchten. Veneziano besitzt nur geringe Hülfsmittel in seiner Empfindung und wendet sich mehr auf die bloss descriptive Seite der Darstellung. Er führt gern naturalistische Züge ein und giebt seinen Bildern einen fast novellistischen Stempel. Ein Hauptbild ist das „Gastmahl des Reichen" in der venetianischen Akademie. Die hier entfaltete weltliche Pracht, ganz im Sinne der Zeit des Malers gehalten, rückt dieser Meister dem Veronese näher als dem Tizian, dessen Farbenglut bei Veneziano in sehr abgeschwächter Art nachgeahmt ist.

Fülle der Formen, leuchtende Färbung — jedoch ohne zarte Verschmelzung — Gewandtheit in der Zeichnung und einen freien Sinn für landschaftliche Schönheiten finden sich bei *Andrea Meldolla*, genannt *Schiavone* (der Slawonier). Eine durchbildete Charakteristik ist weniger die Sache Schiavones, obgleich sich einzelne, kraftvoll behandelte und ausdrucksvolle Köpfe auf den Gemälden dieses Meisters finden. Einen poetischen Anhauch besitzt die „Anbetung der Hirten" in der Belvedere-Galerie zu Wien. Energie der Bewegung zeigt der Mord Abels (in der Akademie di S. Luca). Für die Darstellung der Madonna besitzt Schiavone nicht genügende Feinheit der Empfindung, so wie auch einen zu wenig entwickelten Formensinn.

Domenico Campagnola, ein Paduaner, *Giovanni Cariani*, ein Bergamaske, aus der Schule Giorgiones, *Geronimo Savoldo*, ein Brescianer — ein Meister in harmonischer, leuchtender Localfärbung — sind als Nachfolger Tizians zu nennen, welche das Naturgefühl in der Darstellung in einer würdigen, wenn auch nicht originalen Art zur Geltung bringen. *Calisto Piazza*, aus Lodi, der Malerfamilie der Piazzi angehörend, zeigt eine tiefer empfundene Auffassung, mit mailänder Reminiscenzen, giebt die Malweise Giorgiones, in der Schärfe der Formen und der Blindheit der Schattenpartien, in seiner mittlern Periode wieder und bildet sich schliesslich zu einem Coloristen im tizianischen Sinne aus.

Eine Reihe von Berührungspunkten findet sich zwischen *il Moretto* (dem kleinen Mohren) eigentlich *Alessandro Bonvicino da Brescia* (geb. um 1500, blühend von 1516— gegen 1547) und Bagnacavallo. Moretto

bildete sich aus der Naturalistik heraus, nahm Tizianische Färbung auf, wandte sich aber dann dem Styl der römischen Schule zu. Seine Färbung behauptete sich, gegenüber dem Streben nach inhaltreicher Form, nicht; der Aufschwung zu idealer Reinheit blieb diesem Künstler versagt. Wo seine Stoffe nicht über eine Situation, eine Seelenstimmung hinausgehen, ist Moretto meist trefflich, so dass einzelne Gemälde desselben für Raffaels gehalten werden konnten, wie z. B. eine Judith in der Hermitage zu St. Petersburg. Die frankfurter Gemälde-Galerie (Städel) besitzt ein Hauptwerk Morettos, — eine thronende Madonna mit dem heil. Antonius und Sebastian. Die Anbetung der Hirten im Berliner Museum mit Engeln etc. überschreitet in ihren kolossalen Dimensionen die Kraft Morettos, namentlich deshalb, weil der Mangel des herrschenden Lichts der Composition die harmonische Haltung nimmt. Die heil. Justina mit einem knieenden Manne, in der Belvedere-Galerie zu Wien, besitzt eine grosse Zartheit des Ausdruckes bei sehr oberflächlicher Modellirung, dagegen eine leuchtende Färbung und ward lange für ein Werk Pordenones gehalten. Auch die Landschaft wusste Moretto im Tizianischen Styl geschickt zu behandeln. — Ein Schüler Morettos, *Gianbattista Moroni*, (blühend in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts) verstand es das individuelle Leben durch liebevolle Darstellung des Details zur Erscheinung zu bringen.

Bereits auf die Auflösung des Tizianischen Styls hinweisend, Naturalistisches mit Phantastischem mischend und seinen Gemälden durch eine oft rohe, aber gut berechnete Färbung eine starke Wirkung verleihend, erscheint *Girolamo Romanino*, ursprünglich der bologneser Richtung verwandt. Sein Pathetisches dringt nicht aus dem Innern hervor; sondern von dem Aeusserlichen, das durch naturalistische Züge Festigkeit empfängt, muss der Schluss auf die Innerlichkeit gemacht werden. Zum selbständigen Zweck der Darstellung ward das Aeusserliche erst nach dem völligen Niedergange der grossen Malweise der Italiener erhoben.

Als Bindeglied zwischen den Principien eines Giorgione und Tizian können die besten Werke *Giovanni Antonio Licinio Regillos da Pordenone* (geboren um 1484—1536) betrachtet werden. Seine grösste Stärke liegt in der portraitartigen Auffassung, so wie in der zarten Behandlung des Nackten. Innerliche Motive sind bei Pordenone selten in nachdrücklicher Weise vertreten. Die gerühmte Weichheit des Nackten (Morbidezza) in den Werken dieses Künstlers wird auf Kosten der Modellirung erreicht. Ein Gemälde Pordenones neben einem Giorgione erscheint verblasen; bringt man dasselbe neben einen Tizian, so scheint das Gemälde des letzteren an Frische und Wärme des Colorits einzubüssen, weil Pordenone stark mit rosenrothen und violetten Tönen das Nackte untermalt und mit röthlichbraun zu lasiren, selbst zu vertreiben pflegt. Bei näherer Prüfung behält indess das Pfirsichähnliche der Körperoberfläche, das Kernige der Weichpartien und das tiefere Leben unter der Haut entschieden den Sieg.

Man darf nur Tizians Cristo della Moneta und Pordenones Christus und Matthäus (in der Dresdener-Galerie) mit einander vergleichen, um die bedeutende Ueberlegenheit Tizians über denjenigen, welcher als sein Nebenbuhler aufzutreten wagte, zu erkennen. Wo Pordenone sich an das Portraitähnliche anlehnen kann, entwickelt er seine trefflichsten Seiten. Die Erfindungsgabe, die freie Gestaltung ist jedoch mangelhaft und zwar um desto fühlbarer, je grösser die Intentionen des Künstlers sind. Das grosse Bild: die Ehebrecherin vor Christo im Berliner Museum ist leer, wie gross auch der Pomp der Färbung sei, mit welchem hier Pordenone auftritt. Die genrehaft gehaltenen Bilder, in edler Weise das bildnissmässige Element zeigend, können für Pordenones beste Werke gelten. Bekannt ist das Gemälde in der Galerie Manfrin zu Venedig, den Meister selbst mit seinen Schülern darstellend. Ein Hauptbild dieses Künstlers in der venetianischen Akademie, „S. Lorenzo Giustiniani mit Heiligen und Mönchen", geht in der Bewegung über die dem Künstler gewöhnliche Ruhe hinaus, ist aber sehr schwach motivirt. Die Fresken Pordenones in der Kirche St. Madonna della Campagna zu Piacenza leiden an Verschwommenheit der Formen. — *Bernardino Licinio*, ein Verwandter dieses Künstlers, ist im Portraitmässigen gut, steht aber in der Wirkung des Colorits dem Pordenone nach.

Auch der sehr tüchtige *Paris Bordone* (1500—1570) fusst auf dem Bildniss, das er zuerst in der Art Giorgiones, dann aber in Tizianischer Weise behandelte. Vorzüglich im Colorit sind seine Frauen-Bildnisse. Von seinen grösseren Compositionen ist die inhaltreichste die tiburtinische Sibylle (Palast Pitti): Kaiser Augustus tritt an das heidnische Altar heran, während die Sibylle sich nähert und begeistert auf das neugeborene Christkind in der Ferne hindeutet.

Mustert man die Schüler und Nachfolger Giorgiones und Tizians, so liegt die Bemerkung nahe, dass die venetianische Schule eine Kraft entwickelte, wie solche derjenigen des Raffael nicht innewohnte. Die Römer eilten mit Riesenschritten dem Manierismus entgegen, als Raffael kaum die Augen für immer geschlossen hatte, während die Venetianer sich fest an das Grundprincip ihrer Schule, die Nachahmung der natürlichen, schönen Erscheinung hielten. Die Kraft Giorgiones, die Poesie Tizians scheint allerdings sich stufenweise abzuschwächen; aber eine so gänzlich styllose Zerfahrenheit, ein Erlahmen des künstlerischen Gedankens und ein Erstarren der Empfindung, wie wir solche bei den letzten Raffaelesken finden, lässt sich bei den Venetianern nicht nachweisen. Es kann hier als eine äussere Ursache der Stylbeständigkeit der Venetianer bis in die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts hinein der Umstand genannt werden, dass die Republik Venedig unerschütterlich ihre alte Organisation sammt ihrer gesammten traditionellen Politik bewahrte, während in anderen Staaten Italiens sich mit unwiderstehlicher Gewalt die Neubildungen der kommenden Zeit geltend machten.

„Die Zeichnung Michel Angelos und die Färbung Tizians“ — so hiess der Wahlspruch desjenigen Künstlers, welcher mit unbändiger Kraft die Malweise der Venetianer der Auflösung entgegentreiben sollte. Dies war *Jacopo Robusti* (1512—1594) nach dem Gewerbe seines Vaters, der ein Färber war, *Tintoretto* (oder das Färberlein) genannt. Tintoretto war in der Werkstatt Tizians vorgebildet, scheint dem Meister aber nur Anlass zu geringen Hoffnungen gegeben zu haben. Er war von früh an eine leidenschaftliche Natur, höchst ehrgeizig, dabei trefflich für seine Kunst begabt, besass indess geringe Ausdauer und arbeitete mehr stossweise, als gleichmässig beharrend. Was dem jungen Tintoretto nicht bei der Conception eines Gemäldes fertig vor dem geistigen Auge stand, das vermochte er durch sorgsames Durchbilden nicht zur Vollkommenheit zu erheben. Diese Eigenschaft lässt sich durch die lange Reihe der Werke Tintorettos verfolgen. Inspiration oder Instinct führten bei Tintoretto die Herrschaft und liessen selbst seine ernsten Entschlüsse, einen bestimmten Weg inne zu halten, nicht zur Ausführung gelangen.

Tintoretto war von Jugend auf nicht der Künstler, welcher sich führen liess. Sein Wahlspruch, in sich einen nicht zu lösenden Widerspruch enthaltend, war nicht im Stande, für ihn eine genaue Richtschnur zu bilden, und so gerieth der Künstler, seinem unklaren Drange folgend, bald auf die Seite der venetianischen, bald auf die der Michel Angeloschen Darstellungsart. Tintoretto ist unbedingt in den Gemälden am vortrefflichsten, die auf Tizian zurückweisen. Die Weise Michel Angelos hat er hingegen nicht besser als die Massen der anderen Nachahmer jenes Riesengeistes verstanden.

Mit grosser Mühe suchte Tintoretto — jedoch nur für kurze Zeit — die anatomischen Räthsel Buonarrotis aufzulösen, indess er in Gyps Modelle nach dessen Zeichnungen oder Sculpturen fertigte, die kleinen Figuren sorgfältig beleuchtete und nach denselben zeichnete. Die harten, scharfen Lichter und schweren, reflexlosen Schatten, die uns auf so vielen Gemälden Tintorettos unangenehm berühren, mögen auf jene Modellstudien zurückzuführen sein. Schliesslich blieb seine Hauptführerin die Natur und seine allerdings ziemlich rohe Einbildungskraft. Es liegt etwas Gewaltsames und zugleich der Bildung Unzugängliches in Tintorettos Werken ausgedrückt. Das Grosse suchte er nur zu oft in grossen Räumlichkeiten. Er hat einen erschreckend grossen Quadratinhalt von Mauerflächen mit Gemälden überdeckt. Wie ihm die Figuren in die Hand fielen, so lagen sie ihm richtig. Das Produciren aus dem Rohen heraus scheint Tintorettos Lebensnerv, gewesen zu sein — er hatte seinen Genuss an Schöpfungen, welche Anderen nur zu oft als Offenbarungen des tiefsten Ungeschmacks erscheinen. Bei Tintoretto darf man sich nicht verwundern, das Edle, Erhabene, neben dem Gemeinen; das tief Empfundene neben gänzlich Inhaltleerem oder roh Skurrilem zu finden. Bewunderswerth ist seine Kraft der Erscheinung, so wie die Fülle seiner charakteristischen Züge.

In manchem seiner Bildnisse bemerkt man neben der Festigkeit der Haltung in den Tinten einen feinen Sinn für Auffassung des Individuellen. Hierher gehört der berühmte Kahlkopf (im Louvre) das Portrait Sebastianos Veniero (Belvedere-Galerie) das Bildniss eines Greises, welcher den Worten eines Jünglings aufmerksam zugehört (Museum in Dresden). Die Bildnisse von fünf Senatoren (Magistrato del Sole, in Venedig) scheinen sehr schnell gemalt worden zu sein. Die weiblichen Figuren Tintorettos leiden fast alle an einer zu prononcirten Musculatur oder an verquollenen Formen. Das Individuelle der Gesichtszüge scheint der Meister nicht in der Hand zu haben, wenn er Figuren malt, die sein Ideal von Schönheit versinnlichen sollen. Eine seiner schönsten, nackten Frauengestalten ist eine Leda mit dem Schwan, früher in der Galerie d'Orleans, jetzt in England. Das Gesicht, obwohl schön geformt, besitzt einen trivialen Ausdruck. Es ist einer der unfeinen, humoristischen Züge Tintorettos, dass er auf dem Bilde einen Korb mit einer Gans oder Ente anbrachte, welche von einer Katze bedroht wird.

In der Akademie zu Venedig befindet sich das ebensoviel bewunderte, wie angefochtene „Wunder des heiligen Marcus.“ Ein nackter Christensklav wird von türkischen Henkern in Gegenwart hoher Würdenträger des Grossherrn gemartert. Auf sein Gebet fährt Sanct Marcus, mit einem Buch unter dem Arme vom Himmel herab und macht den Sklaven hart wie Stahl. Die Marterinstrumente zerbrechen in der Faust der Henker. Der Heilige, mit der Glorie um das Haupt, welches fast auf die Gruppen der Türken herabreicht, kehrt die Füsse fast senkrecht zum Himmel, — eine Ungeschicklichkeit, durch welche der ganze Effect des mit Bravour gezeichneten, obwohl verwirrt angeordneten Bildes, verloren geht. Edler in der Bewegung erscheinen die Geschichten vom wahren Kreuze (S. Maria Mater Domini). Mit voller Kraft tritt Tintoretto in seiner grössten Kreuzigung (Scuola di S. Rocco) auf. Der Naturalismus des Meisters ist in diesem Werke in edler Weise durchbildet. Christus wird am Kreuze emporgezogen — der schauerliche Act selbst ist der Kern der Darstellung. Die Frauengruppe ist von grosser Schönheit; besonders machtvoll die erhabene Schmerzensmutter. Tintoretto hat hier eine Licht- und Luftwirkung von grossartigstem Effect zur Anschauung gebracht. Auf dieser Bahn beharrte er jedoch so wenig als Tizian. Die Folge, zu welcher diese Kreuzigung gehört, besteht aus 56, meist kolossalen Gemälden. In geordneterer Weise, als in der Kreuzigung, stellt sich die Gruppenbildung in der Grablegung (Fig. 122) dar. Während im Vordergrunde die, affectvoll aber ziemlich gemein aufgefassten, heil. Frauen knieend neben der ohnmächtigen Maria die Grösse ihres Verlustes andeuten, wird der Leichnam Christi im Mittelgrunde zu Grabe getragen. Schöner als der Kopf dieses Christus ist kaum ein zweiter vorhanden. Der oben schwebende Engel mit der Dornenkrone ist dagegen völlig misslungen.

Tintoretto war in seiner Weise — wie besonders zugefügt werden muss — der lebhaftesten, ja gewaltsamsten Bewegung Meister. Oft ge-

Fig. 122. Die Grablegung Christi. Nach Tintoretto.

lingt ihm die ungezwungene, motivirte Action, selbst bis zum effectiv Anmuthigen; noch öfter aber trägt er seinen Figuren Rollen und Positionen auf, die ganz ausser den leitenden Gedanken der Composition fallen. Die Juno, welcher Jupiter mit Gewalt den jungen Hercules an die Brust legt (im Louvre), so dass die Milch der Göttin hoch zu den Sternen emporschiesst, ist im Ganzen so edel, wie Tintoretto selten erscheint. Auch der Humor hat etwas Derbes, das jedoch keineswegs über die antike Schilderung hinausgeht. Tintoretto kann aber in seiner heitern Laune wirklich entsetzlich werden, wie in seinem Abendmahle, wo die Jünger, der Mehrzahl nach, sich in einem sehr bedenklichen Zustande befinden. Nennenswerth ist die Madonna mit dem Halbmonde in Dresden, eine Hochzeit zu Kana, mehr bürgerlich aufgefasst, in der Kirche della Salute (Venedig) die Einnahme von Zara durch die Venetianer unter Marino Falieri, ein reiches, aber verwirrtes Bild etc.

Die Tochter Tintorettos, *Tintoretta (Maria Robusti)* genannt, machte gute Fortschritte in der Schule des Vaters und gelangte namentlich im Portrait zu einer bemerkenswerthen Tüchtigkeit. Marietta, welche bis in ihr fünfzehntes Jahr Knabenkleider trug, war ihrer geistvollen Liebenswürdigkeit und ihrer Gelehrigkeit wegen der Abgott ihres Vaters, welcher sich selbst dann von seiner Tochter nicht trennen wollte, als Kaiser Maximilian der Künstlerin anbot, sie unter seiner besondern Protection mit an sein Hoflager in Deutschland zu nehmen. Die Bildnisse des Jacobus Strada, des kaiserlichen Historiographen, so wie des Marco de Vescovi und seines Sohnes Peter zeigten, dass die Tintoretta eine Ader von ihrem Vater besass — sie entwickelte Festigkeit und Energie in Haltung und Färbung, anstatt der Verschwommenheit, welche die Gemälde der meisten Künstlerinnen kennzeichnen. Maria starb 1590, im Alter von dreissig Jahren.

Die sonstigen Schüler Tintorettos sind unbedeutend. Sein Sohn, *Domenico Robusti*, und *Johann Rottenhammer* sind Nachahmer der Tizianschen Malweise Tintorettos. *Antonio Vascibracci*, genannt *l'Aliense*, welcher mehr das Princip der Bewegung vertrat, schuf in seiner Heimat Perugia, im Hauptschiff der Kirche S. Pietro de' Cassinensi, zehn grosse Frescobilder aus den Evangelien, welche in reinerm Geschmacke gearbeitet sind, als sich dies von vielen der Bilder Tintorettos rühmen lässt.

Noch ein Mal stralte der Glanz der venetianischen Schule blendend auf, bevor dieselbe in dem manieristischen Treiben zu Ausgang des XVI. und Anfangs des XVII. Jahrhunderts verkümmerte. *Paolo Cagliari* aus Verona, gewöhnlich *Paolo Veronese* genannt (geb. um 1528—1588) trat auf und stellte alle Schüler und Nachfolger Giorgiones und Tizians in Schatten. Der Genius dieses Künstlers ist durchaus kein weitumfassender, sondern bewegt sich in sehr engen Grenzen; dennoch vermochte Paolo Veronese die volle Kraft der lebendigen Erscheinung, den edlen, festlichen Lebensgenuss, den Glanz des Reichthums und die geschmackvolle Pracht, der Sitte seiner Zeit gemäss, zur Darstellung zu bringen.

Von Entfaltung einer empfindungsreichen Innerlichkeit, einem Heraustreten dramatischer Motive kann man bei Veronese nur selten reden. Er ist wesentlich ein descriptiver Maler, welcher der Augenlust durch die Pracht seiner Farben, und dem heitern Humor durch die Vorführung schöner, festlich gestimmter Figuren dient.

Veronese ist reich an naturalistischen Zügen, welche er jedoch meist trefflich zu beherrschen weiss. Seine Formenbildung ist durchgehends mangelhaft; die Modellirung des Nackten geht schon in conventionelle Oberflächlichkeiten und Fehler hinüber — desto mehr sprechen seine Köpfe an, obgleich dieselben an Ausdruck sehr gleichförmig erscheinen. Alle seine Mängel deckt Veronese indess durch die Grösse, Mannigfaltigkeit und Pracht seiner Draperie, seines Beiwerks und durch die Schönheit der architektonischen Umgebung mit den oft sehr ansprechenden landschaftlichen Prospecten. Dieser Meister geht ursprünglich von dem Bildniss und der genrehaft gefassten Composition aus, erreicht aber durch seinen grandiosen Vortrag eine Höhe, die seinen Festgemälden den Rang von Historienbildern zu verleihen scheint. Bei genauerer Prüfung wird der Beschauer freilich durch den Mangel eines idealen Gehalts unangenehm berührt; aber man muss eben bei Paolo Veronese nichts suchen, was derselbe nicht besitzt.

Das Vorbild für Veroneses Colorit war Tizian. Der Nachahmer erhob sich jedoch sehr bald zur Selbständigkeit. Besitzt Tizian in seiner Färbung eine mit höchster Zartheit bemessene Wärme, so ist Veronese der Meister des frischen, silberigen Gesammttones. Diejenigen Gemälde Veroneses, in denen ein zarter Perlton durchschimmert, sind in der Regel die werthvollsten. Auch Veronese ist, gleich seinem Vorbilde, wesentlich der Localfärbung getreu geblieben. Schatten kann er nicht wohl verwerthen. Er liebt eine lichtgesättigte Atmosphäre, welche seine Figuren von allen Seiten heiter umspielt. Der Gesammtton der Gemälde stimmt sehr oft nicht zu diesem vollen Mittagsglanze, welcher einen goldigen Lustre anstatt eines silberigen bedingen würde. Erst in seiner spätern Zeit gerieth Paolo, um die eintretende Verblasenheit seiner Tinten zu verdecken, auf die Einführung eines grellröthlichen Tones, der dem Vortrage etwas Ordinäres verleiht.

Die Andachtsbilder Veroneses sind fast durchgehends schwach. Das Sein der Figuren, denen die äusserliche Darlegung ihrer Empfindungen fehlt, scheint keine einheitliche Abgeschlossenheit zu besitzen. Die Fähigkeit zu handeln, empfinden und zu leiden ist meist nicht zur Erscheinung gebracht. Eines seiner besten Altarbilder ist in der ceremoniellen, aber nichtssagenden Art gemalt, welche später die italianisirenden Niederländer so nachahmenswerth fanden: auf einer Terrasse befindet sich die heilige Familie und unten sind St. Antonius mit seinem Lieblingsthiere und eine Märtyrin adorirend dargestellt (in S. Francesco della Vigna, Venedig). Dieselbe Kirche bewahrt eine dramatisch bewegte Auferstehung Christi; hier und in einer Vermählung der heil. Katharina (in der

Kirche S. Caterina) entfaltet der Meister ein reiches, fein durchempfundenes Leben. — Im Allgemeinen zog es Veronese vor, in die Breite, ins Umständliche einzugehen, anstatt seine Darstellungen zu concentriren. Lebhaft aufgefasst, und dennoch im Ganzen eine milde Ruhe zeigend, ist das schöne Bild mit Christo und der kranken Frau, die durch heimliche Berührung des Kleides Christi geheilt wird (Belvedere-Galerie). Die Anordnnng ist sehr conventionell: Christus mit einigen Jüngern steht auf der Treppe eines Palastes und die Frau kniet auf den Stufen; aber die Figuren scheinen von einem rhythmischen Strome bewegt und geben sich mit einer ausserordentlich edlen Zwanglosigkeit; dramatischer ist die berühmte Kreuztragung (in der Dresdener Galerie) gehalten, in welcher Veronese in einigen Figuren eine bei ihm ungewöhnliche Schärfe der Charakteristik entwickelt, wie z. B. bei dem Henker, welcher Christum am Strick emporreisst.

Was Veronese im Historienbilde vermochte, offenbarte er durch seinen Bilder-Cyklus in der Kirche S. Sebastiano (Venedig), welche Riesenarbeit den Künstler fünf Jahre lang beschäftigte. Die Perle dieser Bilder ist der Weg des heil. Sebastian zum Richtplatze (1565). Der Heilige ist in glänzender Rüstung und ermuntert begeistert seine Todesgefährten Marcus und Marcellinus zu unerschrockenem Ausharren.

Das Festliche, Pomphafte drängt sich indess bei Veronese, sowie er auf den Höhepunkt seines Ruhmes gelangte, immer entschiedener in den Vordergrund. Seine Gemälde, oft von sehr grossen Dimensionen, werden zu Verherrlichungen venetianischer Sitte und Pracht und bilden einen sehr wichtigen Beitrag zu der Culturgeschichte der Lagunen-Republik im XVI. Jahrhundert. Die Anbetung der Könige (Dresdener Museum) ist als echtes Galabild zu betrachten. Die fremdartigen Gestalten der Weisen scheinen bei der Madonna, wie etwa die überwältigten Moreoten und Kandier bei der Dogaressa, zur Cour vorgelassen zu sein. Fig. 123).

Es war ein richtiger Wurf, dass Veronese auf den Gedanken kam, die Hochzeit zu Kana darzustellen. Das Wunder der Verwandlung des Wassers in Wein, so wie die heiligen Personen sind bei den mehrfach vorhandenen Darstellungen dieser Hochzeit nebensächlich. Hauptsache aber war es, die Pracht und die Lebensfreude zu entfalten, welche die edle Gesellschaft Venedigs zur Zeit des Malers bei einer Hochzeit, dem freudigsten Feste, das die Erde bieten kann, zur Anschauung brachte. Die grösste und berühmteste Hochzeit zu Kana besitzt der Louvre. Auf einer Fläche von dreissig Fuss Breite und zwanzig Fuss Höhe sind nicht weniger als 130 Figuren dargestellt. Die architektonische Umgebung ist im prächtigsten Styl construirt; der Glanz, der ungeheuerste Reichthum lässt sich selbst in den Ecken des dargestellten Raumes erkennen. Sehr fein ist die kleinere Hochzeit von Kana in der Dresdener Galerie durchgeführt. An diese Hochzeiten schliessen sich verschiedene Gastmähler an: wie das Gastmahl beim Levi, nach dem Evangelium (Mailänder Brera) das Mahl bei Simon, dem Pharisäer (Kloster S. Sebastiano,

Fig. 123. Die h. drei Könige. Nach Paolo Veronese.

Venedig), die Abendmahlzeit Christi mit den beiden Jüngern zu Emmaus (Louvre und Dresdener Galerie).

In eigenthümlicher Art ist die „Familie des Darius vor Alexander dem Grossen", im Palast Pisani a S. Paolo in Venedig, componirt. Das

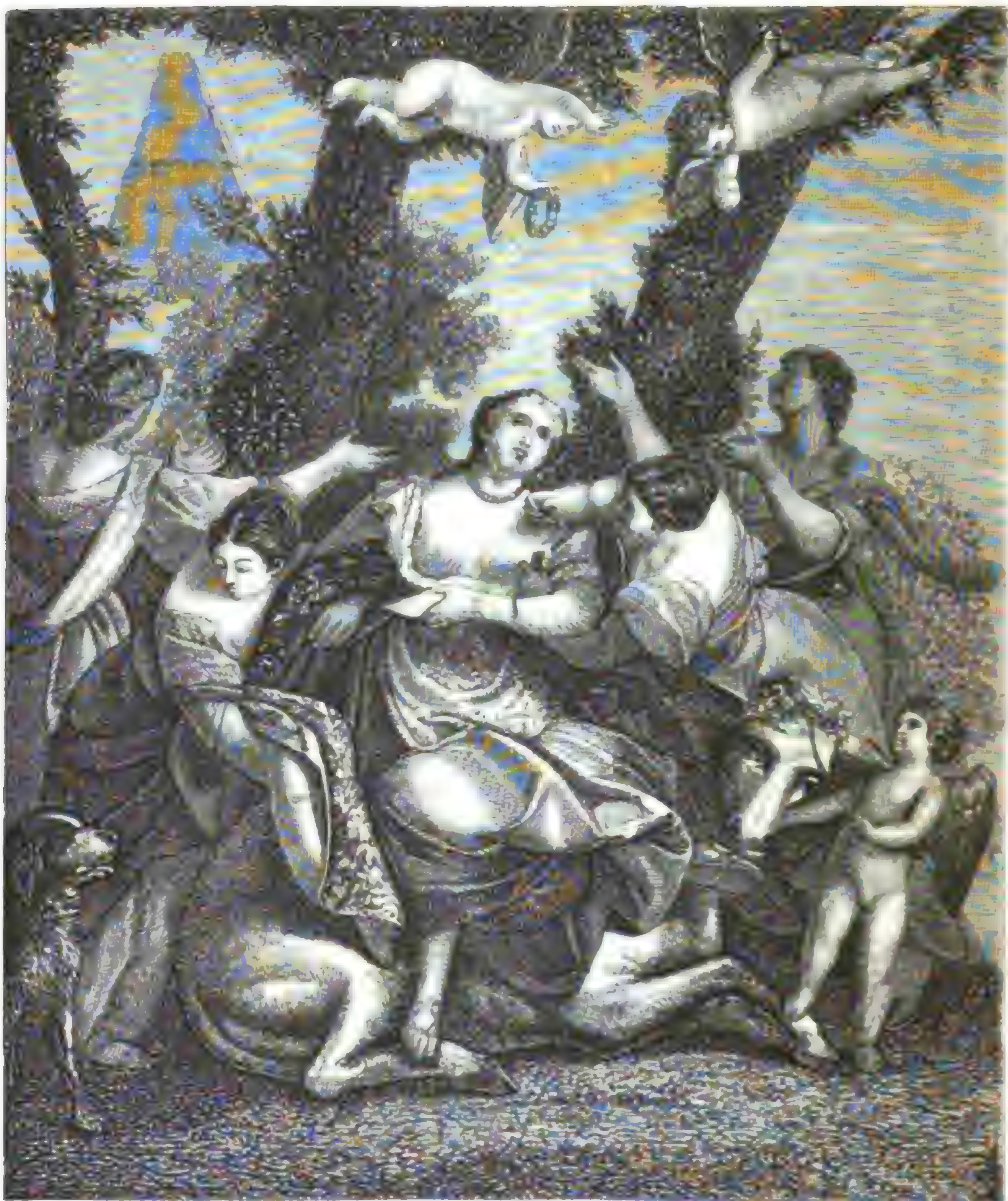


Fig. 124. Die Entführung der Europa. Nach P. Veronese (Bruchstück).

historische Ereigniss bleibt, dem Wesen nach, ganz beiseite liegen, da Paolo Veronese sich die Aufgabe gestellt hatte, eine Anzahl der Mitglieder der Familie Pisani zu portraitiren. Donna Pisani und ihre Töchter, in reichster Festkleidung stellen die Königin und ihre Kinder dar. —

Die mythologischen Bilder Veroneses können sich durchschnittlich mit den ähnlichen Darstellungen Tizians nicht messen. Veronese versteht die Modellirung des Nackten zu wenig und kann sich von einer gespreizten, ceremoniellen Attitude und Bewegung der Figuren nicht losmachen, — was bei der leichten oder gar fehlenden Draperie entweder einen sehr peinlichen oder sehr heitern Eindruck macht. Eines seiner berühmtesten und besten Gemälde dieser Art ist der Raub der Europa in der Capitolinischen Galerie zu Rom. (Fig. 124.) Reich an Veroneses Bildern ist namentlich die Belvedere-Galerie (sechs grosse und siebzehn kleinere Darstellungen).

In manchen kleineren Bildern kommt Veronese zu einer, dem Entwurfe nach, an Giorgione erinnernden genreartigen Behandlung der Figuren. Vorzüglich, aber selten sind die Portraits dieses Künstlers. Er führte die Existenzmalerei bis zü dem höchsten erreichbaren Punkt, gab der Aeusserlichkeit eine fast ausschliessliche Berechtigung und konnte durch seine grossen Verdienste als Colorist unter keiner Bedingung dafür entschädigen, dass er den idealen Gehalt in der Mehrzahl seiner Werke dem Pomp der äusserlichen Erscheinung aufopferte.

Mit seinen Nachfolgern, unter denen hier nur *Jacopo da Ponte, Bassano* genannt (1510—1592), zu erwähnen ist, tritt die genrehafte Malweise entschieden hervor und der Naturalismus treibt den Styl der venetianischen Schule durch seine unmittelbare Wirkung allgemach völlig aus den Fugen. Das Kleinleben wird in breiter Verflachung zum Object der malerischen Darstellung, die unter *Francesco* und *Leandro Bassano* sowie unter *Jacopo Palma, il giovane* (dem Jüngeren) 1544 bis um 1628 zum Handwerksmässigen herabsinkt.

FÜNFTES CAPITEL.

Die Schulen von Siena und Verona im 16. Jahrhundert.

Sodona. — Peruzzi. — Carotto. — Cavazzola.

Die Kunstausübung der Sienesen war zu Anfang des XVI. Jahrhunderts hinter den Fortschritten der anderen blühenden Schulen Italiens zurückgeblieben. Der Einfluss Peruginos hatte der sienesischen Malweise zwar auf kurze Zeit neues Leben eingehaucht, dennoch war der Verfall

des Styls nicht abzuhalten. In *Jacopo Pacchiarottos* Gemälden zeigte sich noch ein Rest ruhiger, lieblicher Empfindung, dann aber versank die sienesische Malerei in völlige Bedeutungslosigkeit.

Es war dem *Gian Antonio Bazzi* aus Vercelli (1479—1554) gewöhnlich Sodoma, richtiger *Sodona* genannt, vorbehalten, den Sienesen einen neuen Impuls zu geben. Sodona zeigt in seinen früheren Bildern die Einwirkung Lionardo da Vincis. Es ist ungewiss, ob er der mailänder Schule unmittelbar angehörte. Ein Jugendwerk Sodonas (1505) sind die sechsundzwanzig al Fresco gemalten Scenen aus der Geschichte des heil. Benedictus im Kloster S. Uliveto maggiore, zwischen Siena und Rom. Hier zeigt sich eine scharfe Modellirung bei dürftigen Gesammtumrissen und ein Streben nach Charakteristik, das jedoch die Trockenheit der Darstellung nicht zu beleben vermag. Sodonas Arbeiten im Vatican (unter Papst Julius II.) wurden, um für Raffaels Fresken Raum zu gewinnen, vernichtet. In der Farnesina erhielten sich noch einige Reste von Sodonas Arbeiten, und hier ist der Meister bereits zu lieblicher Fülle der Formen, besonders bei Frauen- und Engelsgestalten, durchgedrungen. Seine Meisterschöpfung befindet sich in der Kirche S. Domenico und der Capelle der heil. Katharina da Siena, deren Leben dem Künstler den Stoff für eine Reihe tief empfundener Darstellungen gegeben hat. Im Oratorium von S. Bernardino malte Sodona die Geschichte der Maria. Die Färbung ist in der Regel, selbst in den Tafelbildern, trocken, oft bis zur Schärfe, oder übermässig weich, dagegen erscheint die Modellirung stets genau, vielleicht sogar ängstlich — der Ausdruck aber, mit dem Grundzuge einer schmelzenden Holdseligkeit, eines süssen, milden Ernstes bricht stets frei hervor. Von seinen männlichen Figuren kann der mit Pfeilen gespickte Sanct Sebastian — etwas überschlank in den Gliedern — in den Uffizien zu Florenz als der Typus Sodonascher Auffassung gelten, während für seine weiblichen Gestalten die in Verzückung aufwärts blickende St. Katharina (in der Kirche dieser Heiligen zu Siena) als Vorbild erscheint. Die Kästner'sche Sammlung (früher in Rom) besitzt eine Lucretia, ein unzweifelhaft echtes Bild Sodonas, in welchem dieser Meister sich der römischen Schule zuwandte und Raffaelische Anmuth mit Lionardoscher Formen-Bestimmtheit vereinigte.

Ein bedeutsamer Keim für die Weiterentwicklung der Kunst ist jedoch nicht in den Werken Sodonas zu suchen. Von seinen Nachfolgern verdient *Baldassare Peruzzi* (1481—1536), auch als Architekt und Decorator ausgezeichnet, besondere Erwähnung. Gemälde dieses Künstlers sind selten; das Berliner Museum besitzt von ihm eine Caritas.

Den Sienesen gewissermaassen parallel hielten sich die zeitgenössischen Veronesen, von denen *Gianfrancesco Carotto* (etwa 1470—1546) in erster Linie zu nennen ist. Carotto folgte der mailänder Richtung, bestrebte sich aber, venetianisches Colorit einzuführen. Auf eine Einwirkung der antikisirenden Strenge Mantegnas deuten besonders Carottos weibliche Heiligen-Figuren hin. Er gebraucht oft naturalistisches Detail und

erfindet anmuthige Bewegungsmotive. Seine Hauptarbeiten, welche sich dem Styl Raffaels bemerkbar nähern, befinden sich in der Capella degli Spolverini in S. Eufemia zu Verona. — Ein anderer veronesischer Meister, *Paolo Cavazzola*, Schüler des Francesco Moroni hat eine edle, charakteristische Darstellungsweise und vermag seine naturalistischen Elemente stylgerecht zu durchbilden. Cavazzola wird hier besonders seiner historischen Landschaften wegen (S. Maria in Organo in Verona) genannt, die mit grossem Styl des Details in Rücksicht auf die Stimmung der biblischen Scenen, welche die Staffage bilden, componirt sind.

SECHSTES CAPITEL.

Correggio und die Schule von Parma.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung Correggios. Seine Lichtwirkung und seine Helldunkel. — Die Wirklichmachung des Raumes. — Frühste Werke. — Die Kuppelfresken in S. Giovanni und im Dome zu Parma. — Staffelei-Gemälde. — Correggios Schüler und Nachahmer — Parmeggianino.

Weder die Römer noch ihre künstlerischen Antipoden, die Venetianer, hatten die Bahn aufgefunden, auf welcher ein Maler, der fast unabhängig von allen Schulbeziehungen als fertiger Meister auftrat, der Kunst ein unermessliches Gebiet eröffnete. Dies war *Antonio Allegri*, nach seinem Geburtsorte *Correggio* genannt (1494 — 1534). Der bereits erwähnte Lombarde *Francesco Bianchi Ferrari* war fast unzweifelhaft der Lehrer Correggios; es lassen sich jedoch nur sehr geringe Spuren der Malweise Ferraris selbst in den frühsten Werken Correggios erkennen.

Correggio führte das herrschende Licht in die Malerei ein. Allerdings kann man bei einzelnen anderen Meistern Bilder finden, in welchen ein Anlauf genommen wird, die Selbständigkeit der Localtöne durch die Herrschaft des Lichts zu brechen; aber zum Princip wird das dominirende Licht erst durch Correggio erhoben. Die Vorzüge Correggios wie dessen Mängel liegen fast lediglich in dieser einen Grundursache.

Die Formenbildung hat bei Correggio nur in secundärer Weise Bedeutung. Er stellt das Plastische nur durch das Unplastische, durch Luft und Lichtwirkung dar. Die Figuren sind Träger der Licht- und Farbeneffecte. Correggio bedarf stets der Tiefe des Raumes in seinen Bildern und er placirt seine Figuren so, dass dieselben so vielen Platz, wie möglich, — vom Vorder- zum Hintergrunde gerechnet — in Anspruch nehmen. Er ist deshalb genöthigt, die Verkürzungen in seinen Gemälden zur Regel zu machen. Die Abstufung der Töne, von den vortretenden Partien der

Figuren bis zu den am meisten zurückweichenden, ist nach den Gesetzen der Luftperspective geregelt und sticht, selbst für ein ungeübtes Auge leicht erkennbar, von dem Schmelz Tizians und seiner Nachfolger, ganz entschieden ab. Es ist ein treffendes Wort, dass Tizian eine Rose vortrefflich malte, während Correggio den Duft der Blume darstellen konnte.

Die Stimmung ist in Correggios Werken das wirksamste Element. Seine Zeichnung ist voll von Fehlern, namentlich findet man selten bei Correggio eine richtige Verkürzung, obgleich der Künstler gerade in diesem Punkte von jeher eines so hohen Ruhmes genoss; aber bei seiner Macht der Lichtwirkung kommt das Auge nicht zur Auffassung dieser Mängel. Es wird die Empfindung durch die Musik der Lichtwirkung so sehr gefesselt, dass die Stimmung durch die etwaigen Mängel der Formenbildung durchaus nicht gestört wird.

Gross ist Correggio allenthalben, wo er seine Stimmung durch das Licht ausdrückt, ohne dahin zu streben, durch den mehr zierlich als grandios aufgefassten Ausdruck seiner Köpfe diese Stimmung zu commentiren. Erst in seiner späteren Zeit, als er die Durchführung der Lichtstimmung in mehr oberflächlicher Weise behandelte, nahm Allegri seine Zuflucht zu der starken Marquirung der Gesammtstimmung durch die Gesichter und Attituden seiner Figuren. In diesem Falle erscheint Correggio bisweilen schon stark manierirt.

Ein Blick auf ein Bild dieses Meisters macht zunächst den Eindruck einer Bewegung, die sich durch das ganze Gemälde verbreitet. Gewiss ist es eine grosse Kunst, bei einer oft sehr complicirten Lichtwirkung. Ruhe und Festigkeit zu behaupten. Je einfacher Correggio sein Licht nimmt, desto weniger verfällt er in die Unruhe, welche das Auge nicht selten ermüdet. Wunderbar erscheint die Abtönung der Localtinten. Bei keinem andern Meister vor Correggio wird die Empfindung des Beschauers so unmittelbar in Anspruch genommen, wie bei dem Zauberer des Helldunkels. Correggio ist oft, zu seinem Nachtheil wie zu seinem Ruhme mit Raffael und Tizian verglichen worden. Er ist ihnen gegenüber völlig selbständig und bildet die nothwendige Ergänzung der beiden anderen grossen Meister.

Die Wirklichkeit der Figuren, durch künstlerische Wahrheit ausgedrückt, war bis auf Correggio das Augenmerk der grossen Maler — Correggio aber machte den Raum wirklich, in welchem Menschen und Dinge erscheinen. Der sinnliche Eindruck der Figuren wird durch diese Malweise fast unwiderstehlich. Sind bei Correggio die Figuren selbst darauf berechnet, das sinnlich Reizende auszudrücken, so macht sich ein Zuviel dieser unmittelbaren Wirkung geltend, und der Beschauer fühlt sich durch das anmuthig Aufdringliche zurückgestossen, anstatt angezogen. Oft findet man bei Correggio die raffinirte Speculation auf diesen sinnlichen Reiz — hier ist der Meister in der Regel am schwächsten. Grossen Styl entfaltet er in der Figurenbildung selten. Zeichnet man die Figuren ohne die Lichtwirkung, so wird man die Mangelhaftigkeit der

Modellirung am leichtesten erkennen. Momentan, wie die Wirkung des Lichts selbst, ist meist Alles, was Correggio darstellt. Er nähert sich in dieser Hinsicht mehr der Natur, als irgend einer seiner Vorgänger.

Zu Correggios frühen Gemälden gehört eine „Ruhe auf der Flucht“ (in den Uffizien zu Florenz). Dies Bild ist ganz genrehaft aufgefasst, zeigt aber bereits die feine Abstufung der Localtöne, gemäss dem herrschenden Lichtstrale. Höchst anmuthig, vielleicht schon ins Gezierte

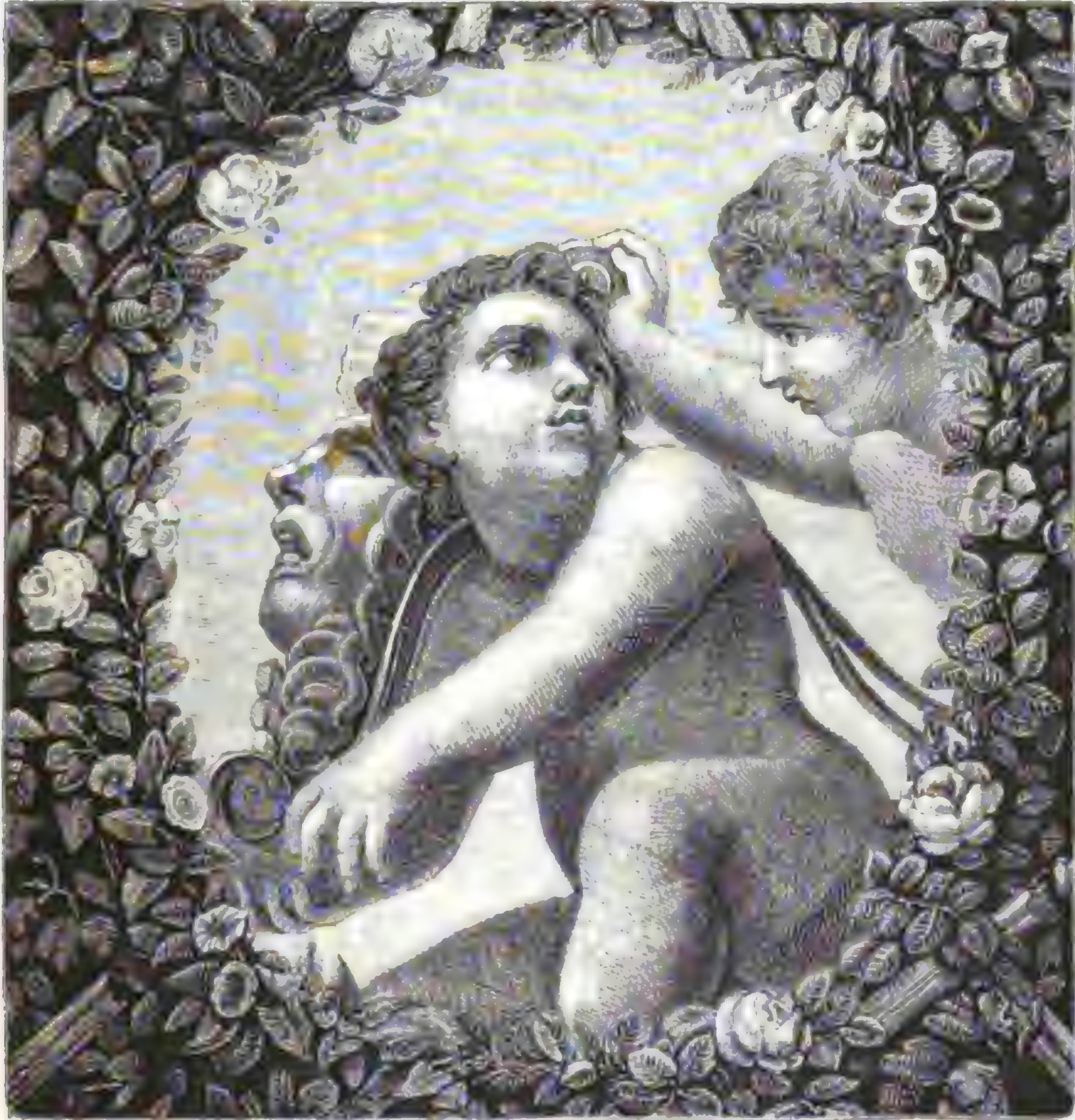


Fig. 125. Von den Fresken Correggios im St. Paulskloster bei Parma.

fallend, ist seine Madonna (Uffizien) im Freien vor dem auf einer Streu liegenden Christkinde knieend und mit den Händen in der Luft spielend, um die Aufmerksamkeit desselben zu erregen.

Vom Jahre 1518 an nahm Correggio seinen Wohnsitz in Parma. Er trat jetzt mit einer Reihe von weltberühmt gewordenen Werken auf. Zunächst malte er im Nonnenkloster zu S. Paolo einen Cyclus mythologischer Bilder, welche die ungesuchteste Grazie des Ausdruckes und eine Formenschönheit besitzen, die durch grandiose Lichtmassen und schillernde Reflexe noch nicht verschlungen wurde. Ganz unübertrefflich

sind die Genien, oder Putti, welche meist in scherzender Art mit Attributen der Jägerei beschäftigt, in den ovalen Oeffnungen der als Laube decorirten Wände erscheinen. (Vergl. Fig. 125.)

In der Ausmalung der Kuppel der Kirche von S. Giovanni zu Parma (1520) stellte sich Correggio mit einem grossen Schwunge auf sein eigenstes Gebiet. Anstatt des geschlossenen architektonischen Raumes öffnete er durch seine Pinsel die himmlischen Regionen, und stellte seine Figuren als wahrhaft in den Lüften schwebend dar. Christus erscheint in seiner Glorie; wie auf schweren Abendwolken ruhen die Apostel. In den Pendentifs sind die vier Evangelisten und die vier grossen Kirchenväter dargestellt. Die Verkürzungen sind, da sich oft die Unteransicht maassgebend zeigt, in diesem Kuppelbilde für die Composition in verschiedenen Partien bestimmend gewesen. Die Figuren besitzen eine überwältigende Wirkung. Die Lichtführung mit ihren breiten Massen von Hell und Dunkel giebt den Gestalten, die sich oft auf sehr unvortheilhafte Weise dem Auge darbieten, eine Grösse, welche selbst ein Raffael durch die grandiose Formenbildung nicht erreichte. Die Altartribune der Kirche ward ebenfalls von Correggio ausgemalt, diese Bilder sind jedoch durch Umbau verloren gegangen und nur noch in den schönen Copien Annibale Caraccis erhalten.

Die Kuppel von S. Giovanni ward durch die noch berühmter gewordene des Domes von Parma (1526—1530) überboten. Ein Heer von Heiligen, Engeln und Seligen, erscheint oben im offenen Himmelsraume, in welchem die triumphirende Madonna von Engeln zu Christo emporgetragen wird. Die paarweise an den Fenstern (unten an der Kuppel) stehenden Apostel schauen anbetend und entzückt der gen Himmel fahrenden Gottesmutter nach. Hier ist die Unteransicht consequent festgehalten und man sieht viel mehr Schenkel und Füsse als sonstige Körperpartien der Figuren. Die Lichtwirkung ist im Dome keine so einheitlich durchgeführte, als in S. Giovanni, weshalb das Auge sich schwerer in dem figurenreichen, oft verwirrt angeordneten Gemälde zurecht findet. Was einst die Kuppel des Domes war, lässt sich heut nur noch aus der begeisterten Beschreibung Annibale Caraccis schliessen, der hier sein Ideal von Malerei verwirklicht sah. Jetzt ist fast Alles verblichen und verwittert.

Desto schöner sind viele Staffeleibilder ersten Ranges von Correggios Hand erhalten worden. In den weitesten Kreisen durch zahllose Nachbildungen bekannt ist die heil. Magdalena in der Dresdener Galerie, — eine anmuthige Gestalt, die, oben nackend, in einer Waldlandschaft liegt und in einem Buche liest. In diesem Bilde ist die Localfärbung noch sehr überwiegend. Im vollen, gleichmässigen Tageslichte genommen ist ebenda die thronende Madonna mit St. Georg, Petrus Martyr, Johannes dem Täufer und S. Geminianus. (Vergl. Fig. 126). Engelknaben spielen mit den Waffen des tapferen Heiligen. Der Ausdruck der Züge der Madonna ist von rührender Holdseligkeit.

In der naiven Auffassung unübertroffen ist die heilige Familie im Londoner Museum, auf welchem Bilde der heil. Joseph im Hintergrunde hobelt. Trotz der kleinen Verhältnisse eine ungemeine Kühnheit der Pinselführung zeigend, kann die Vermälung der heiligen Katharina mit

Fig. 126. Die Madonna mit dem h. Georg. Nach Correggio.

dem Christkinde (Museum in Neapel) als ein Uebergang von den mehr genrehaft gehaltenen Tafelbildern Correggios zu dessen grossartig concipirten Altarwerken gelten. Voll naturalistischen Lebens und mit einem innigen, süssen Reize gab Correggio die auf der Flucht nach Aegypten rastende Maria (Neapel). Die Madonna beugt sich über das auf der Erde liegende Kind, während in den Kronen der schattenden Palmen sich

liebliche Engelsgestalten wiegen. Das Bild, welches die „Zingarella“ (kleine Zigeunerin) genannt wird, weil die Madonna einen Turban um den Kopf geschlungen hat, ist für das Studium der Farbenabtönung Correggios wichtig, obgleich die Localtinten noch immer das Uebergewicht über das Hauptlicht besitzen. Aehnlich in der Behandlung ist die „Kreuzabnahme“ in der Galerie zu Parma. In diesem Werke ist die harmonisch gehaltene Linienführung mehr betont, als dies der Künstler in seinen Tafelbildern zu thun pflegt. Die Färbung ist von höchster Harmonie. Während in der Kreuzabnahme ein tiefer Seelenaffect sich offenbart, ist die Marter des heil. Placidus und der Flavia ganz mit der Speculation auf das bloss Aeusserliche gemalt. Die Scene ist an sich roh und ihrem Wesen nach weit von dem schmelzenden Vortrage des Colorits geschieden. Das Missverhältniss zwischen dem Stoffe und der Malweise ist so gross, als wenn ein Dichter eine gemeine Mordgeschichte in einem äusserst wohlklingenden Sonett erzählen wollte.

Durch die Lyrik der Auffassung bemerkbar sind die, technisch höchst vollendeten, Bilder der „Ausstellung des gemarterten Erlösers vor Pilatus“ (National-Galerie in London) und der hinreissend schöne „Christus am Oelberge“ (Galerie Wellington).

In voller Pracht entfaltet Correggio seine Eigenthümlichkeit — momentane Lebensäusserung in sinnlich reizender Erscheinung — in der Maria della Scodella (Galerie von Parma). Die Madonna ruht auf der Flucht nach Aegypten und wird von Engeln bedient. Das Waldesdunkel mit dem zauberischen Lichteinfall, welcher hier für die Localtöne regulirend auftritt, verleiht der übrigens ziemlich unmotivirten Composition einen märchenhaft reizenden Charakter.

Die höchste Stufe des durch die Herrschaft des Lichts bedingten Helldunkels erstieg Correggio in seiner weltberühmten heiligen Nacht (Museum zu Dresden). Alles Licht im Bilde geht von dem göttlichen Neugeborenen aus, der, sammt der Mutter, in den blendenden Stralen fast verschwimmt. Im Vordergrunde steht ein kolossaler alter Hirt mit seinen zottigen Hunden und die Gruppe schliesst sich durch ein Mädchen und eine schöne Jünglingsfigur ab. Der volle Lichtglanz trifft diese Gestalten, die schärfsten Schatten sind mit demselben fast in Berührung gebracht. Nur angehaucht vom Licht zeigen sich oben die, fast jünglingshaft geformten, Engel. Im Mittelgrunde steht St. Joseph mit dem Esel, in der Ferne sind undeutlich einige Hirten mit ihren Schafen sichtbar und ein duftiger Streif am Horizont kündigt den nahen Sonnenaufgang an. Das Weben und Wogen der Lichtmassen, welche in wundervoller Undulation sich mit der Finsterniss durchschlingen, wenn man so sagen darf, das Duftige, Aetherische des Helldunkels, nimmt gleich einer süssen Musik den Sinn gefangen. Der Beschauer kann angesichts dieses Wunderwerkes schwerlich die mangelhafte Formengebung bemerken, das Missverhältniss der Grösse der Figuren, die manierirte Position namentlich des einen Engels und die lückenhafte Gruppenbildung auffassen.

Die Figuren haben zu wenig Eigenbedeutung, als dass man mit ihnen — die wesentlich als Lichtträger erscheinen — rechten möchte.

In den berühmten anderweiten Altarbildern Correggios kommt das herrschende Licht nirgend in der Geschlossenheit, wie in der heiligen Nacht, zur Geltung. Wo das Beharrende anstatt des Momentanen durch den Stoff geboten ist, fühlt man nur zu deutlich, dass dem Meister die Deutlichkeit und Tiefe der Auffassung abgeht. Seine Bilder bewegen die Seele gleich einem Tonstück, dessen Stimmung uns umfängt, das unsere Empfindung in allgemeiner Weise erregt, ohne dass wir jedoch im Stande wären, die Tonbilder in Worte zu fassen.

In der Madonna di S. Girolamo (Hieronymus), welche sich in der Galerie zu Parma befindet, bestrebt sich Correggio, die Formen stärker, als in seiner heiligen Nacht hervorzuheben. Die Madonna aber ist nichtssagend, das Kind sehr unschön und der, grandios seinsollende Hieronymus, erscheint von bedenklicher Plumpheit. Von edelstem Reize dagegen ist die, in anmuthigster Stellung dahin geschmiegte Figur der Magdalena — eine der schönsten Figuren Correggios. Das Motiv der Stellung der Magdalena kehrt öfter bei diesem Meister wieder. In der Lichtwirkung eben so weich als leuchtend zeigt sich die Madonna des heiligen Sebastian (in der Dresdener-Galerie). Die Madonna thront auf Wolken — eine nicht bedeutsam charakterisirte, aber höchst liebliche Figur und Kindengel sind auf den Wolken mehrfach in reitender Stellung angebracht. Unten steht St. Sebastian, an einem Baumstamm gebunden und blickt seitwärts in Verzückung zu der Madonna empor. Ihm gegenüber ist eine Heilige von unbedeutendem Ausdruck dargestellt. Die Carnation des St. Sebastian ist höchst schmelzend, fast mehr dem Colorit eines weiblichen, als eines männlichen Körpers entsprechend. Die Wolken erscheinen zu materiell, sind jedoch meisterhaft abgetönt. Das Schwerfällige der oberen Partie des Bildes hat vielleicht darin seinen Grund, dass der feste Grund und Boden, auf welchem die Figuren des Vordergrundes stehen, den überirdischen Personen zu nahe gerückt ist.

Die, der Mythologie entlehnten, Stoffe hat Correggio ganz seiner Auffassung gemäss behandelt. Kein Maler vor ihm entfernte sich so weit, wie Correggio, von dem Princip der antiken Plastik. Er zielt auf den Moment und seine Stimmung ab und setzt dem gebundenen Leben der Antike das Freie des Scheins der Wirklichkeit entgegen. Wo die Stimmung nicht zur vollen Geltung gelangt, offenbart Correggio das Mangelhafte seiner Formen in unerfreulicher Weise. Am Vortheilhaftesten erscheint er in den Bildern, welche — ohne entschiedene Stimmung — das Anmuthige der Bewegung zum Zielpunkte haben. Hier ist der Raub des Ganymedes (Belvedere-Galerie) zu nennen. An dieses Werk schliesst sich die „Leda" (in der Galerie Colonna zu Rom) an, welche, von zwei weiblichen Gestalten begleitet, den Schwan beschützt, vor welchem sie sich dennoch in mädchenhafter Art zu fürchten scheint. Leda, den begehrlichen Schwan halb zu sich winkend, halb abwehrend, steht in der

klaren Flut, während die eine Begleiterin dem Bade entsteigt. Die Formen sind weichlich fast speckig, die Stellung sehr graziös. (Vergl. Fig. 127). Eine Danae mit Amorinen ist nach Form und Position missrathen, aber sehr schmelzend abgetönt (Galerie Borghese, Rom). Von entschiedener Haltung der Zeichnung ist das (im Louvre befindliche) Bild: Jupiter und Antiope. In diesem Werke steht Correggio genau auf der Grenze, wo die Herrschaft des Localtones sich von derjenigen der regulirenden Lichtwirkung scheidet. Der Eindruck des Colorits, und des Helldunkels, auf zwei Principe basirt, ist kein starker; dafür aber ist das fein nach beiden Seiten hin Bemessene um desto bewundernswerther. Ohne entschiedenes Lebensgefühl erscheint die Erziehung Amors durch Venus und Mercur (englische National-Galerie). Bei der Aufmerksamkeit, welche Correggio auf die in einzelnen Partien treffliche Körpermodellirung verwandte, ist demselben die Macht des Momentanen abhanden gekommen.

Will man auf einen Blick das Innerste der Compositionsweise Correggios erkennen, so muss man die Entwaffnung des Amor (im Louvre) betrachten. Venus hat dem geflügelten Knaben den Bogen entwunden und hält denselben mit der linken Hand über ihren Kopf. Man sieht die Göttin von vorn, während Amor dem Beschauer den Rücken zuwendet. Auf den rechten, vorgeschobenen Oberschenkel der Venus stützt Amor die rechte Hand; sein rechtes Bein schiebt sich, kühn verkürzt, ins Bild hinein. Die Lichter werden durch dies Hervortreten und Zurückweichen der Glieder in dieser so enggeschlossenen Gruppe, geradezu gefangen und der reichste Wechsel der Lichtwirkung ist vielleicht in der ganzen Malerei nirgend auf einen so beschränkten Raum, als hier, zur Anschauung gebracht. Die Zugabe des grinsenden Fauns ist, da die Gruppe durchaus keiner Folie durch den Contrast bedarf, geschmacklos.

Die höchste Steigerung der Wonne des Moments drückte Correggio in seiner „Jo“ aus, welche von dem, in einer Wolke verhüllten Jupiter umarmt wird. Einzelne Züge, welche auf die Stimmung dieses Gemäldes hinweisen, finden sich in vielen Bildern Correggios; die Jo aber entschleiert das sich selbst genügende Mysterium der irdischen Liebe. Der Kopf der Jo ward, während das Bild sich im Besitz der Familie d'Orleans befand, herausgeschnitten. Prudhon ergänzte denselben in meisterhafter Weise. Das berühmte Werk befindet sich im Berliner Museum.

Correggios Malweise ward von seinen Zeitgenossen für geradezu unnachahmlich gehalten. Niemand wagte es, sich diesem Phänomen zu nähern. Man glaubte, wie aus zeitgenössischen Urtheilen hervorgeht, dass Correggios Malweise „ein Geheimniss seines Genius“ sei. So blieb Correggio ziemlich ein halbes Jahrhundert ohne solche Nachahmer, welche die Lichtwirkung zum Principe ihrer Darstellung machten. Die Versuche der Schüler, dem Meister nahe zu kommen, hatten wesentlich den Zweck, seine Formengebung sammt dem Ausdrucke des Graziösen wiederzugeben. Trennung der Formengebung von der Lichtwirkung, was Cor-

reggios Malweise betrifft, ist ein Unding, da die erstere wesentlich durch die letztere bedingt wird. Dass diejenigen Nachahmer Correggios, welche

Fig. 127. Leda. Nach Correggio.

seine Schwäche, anstatt seine Stärke zum Augenpunkte machten, direct dem unheilbarsten Manierismus verfielen, liegt auf der Hand.

Als ein glücklicher Nachahmer Correggios kann *Lelio Orsi* von Novellara betrachtet werden; doch fehlt ihm die Bewegung und die

Mannichfaltigkeit des Ausdrucks. Der Sohn des Meister *Pomponio Allegri* kann nur seines Namens wegen Beachtung ansprechen, da seine Composition einfach bis zur Magerkeit erscheint. Von den Nachfolgern Correggios that sich besonders *Francesco Mazzuoli* *), *Parmigianino* genannt, (1503—1540) hervor. Parmigianino kann für einen völligen Manieristen gelten, welchem die innere Wahrheit seiner Figur, die durchbildete Form oder die charakteristische Stimmung seiner Gemälde durch das Licht entweder abhanden gekommen, oder zum Spielwerke geworden ist. Bei Parmigianino geht Alles auf selbstgefällige Schaustellung hinaus. Nur in seinen Bildnissen erkennt man die Beharrungskraft des grossen Styls der Glanzzeit italienischer Malerei. Am besten sind die Bilder, welche aus der Jugendzeit des Künstlers stammen und an die Malweise Correggios unmittelbar anknüpfen (Altarbild mit der Madonna und St. Johannes dem Täufer, welche dem heil. Hieronymus erscheinen, in der Londoner Galerie). Berüchtigt ist Parmigianinos Madonna mit dem langen Halse in der Galerie Pitti. Ebenso manierirt sind andere Andachtbilder des Künstlers. Seine Fresken in S. Giovanni und della Steccata zu Parma offenbaren noch einzelne grosse Züge, die in den Werken der Schüler Parmigianinos unter trivialer Spielerei verschwinden.

*) Auch Mazzolo geschrieben.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

GESCHICHTE

DER

MALEREI

IN

IHREN HAUPTEPOCHEN DARGESTELLT

VON

DR. ADOLPH GÖRLING.

HERAUSGEBER DER „DRESDENER GALERIE", DES „BELVEDERE" etc.

MIT ZAHLREICHEN HOLZSCHNITTEN.

II. THEIL:

VOM ENDE DES XVI. JAHRHUNDERTS BIS ZUR GEGENWART.

LEIPZIG.

E. A. SEEMANN.

1867.

GESCHICHTE
DER
MALEREI
VOM
ENDE DES XVI. JAHRHUNDERTS
BIS ZUR GEGENWART.

VON

DR. ADOLPH GÖRLING.

MIT 65 ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.

LEIPZIG.
E. A. SEEMANN.
1867.

Inhaltsverzeichniss.

Verzeichniss der Illustrationen
des II. Theils.

Berichtigung.

Band I. S. 299 ist das Geburtsjahr Hans Holbein des Jüngeren irrthümlich mit 1497 statt 1495 angegeben.

SIEBENTES BUCH.

Die niederländische und deutsche Malerei des XVI. und XVII. Jahrhunderts.

ERSTES CAPITEL.

Die belgische Malerei bis auf Rubens.

Einfluss der italienischen Malerei auf die Kunst der Niederlande. — Quintin Massys. — Berndt van Orley. Mabuse, Coxcie, Schorel. — Die Reformation und die Malerei der spanischen Niederlande. — Völliger Durchbruch des Italianismus. — Suterman, Floris und seine Schule. — Martin de Vos, O. van Veen, Goltzius, die Breughels. — Die belgische und holländische Kunstweise.

Die Schule der Eycks, welche eine so reiche Nachblüte trieb, ward durch die hereinbrechenden naturalistischen Elemente, deren stylistische Verarbeitung die Kräfte der Künstler überstieg, der Zersetzung entgegen geführt. Jenseits der Alpen, in Italien, blühte die harmonische Darstellungsweise. Die Stylistik mit dem Ferment des naturwahren Ausdruckes nicht nur, sondern auch mit der Beseelung und Durchgeistung der Figuren ausgestattet, war zur Offenbarung des Höchsten in der Kunst emporgestiegen. Der Ruhm Raffaels durcheilte die ganze Welt. Unter den wissbegierigen Jüngern, welche nach Italien strömten, waren die brabanter und holländischen Künstler schon früh vertreten. Bevor aber die niederländischen Nachfolger Raffaels seine Darstellungsweise in mehr oder minder abgeänderter Weise in ihre Heimat trugen, hatte die italienische Weise bereits diesseits der Alpen Boden gewonnen. Die Fülle des naturalistischen Details ward allgemach durch die neue Auffassung in Kategorien zerfällt. Die Einzelnheiten waren in ihrer massenhaften Erscheinung nicht stylistisch zu überwältigen. Dieselben wurden, je nach der Bedeutung der Hauptgegenstände geschieden und aus der älteren Darstellungsweise — welche die verschiedensten Factoren in sich aufnahm — lösten sich, mit dem unselbständigen Beiwerk beginnend — die verschiedenen Zweige der malerischen Darstellung los. Das Stillleben, das Genrebild, die Landschaft werden selbständig behandelt, während das Historienbild sich von dem Drucke des Nebensächlichen oder gar blos Zufälligen loszuringen strebt.

Das Gleichartige der Schule von Brabant, welches sich bei den belgischen und holländischen Malern bis zum Ausgange des funfzehnten Jahrhunderts erkennen lässt, macht einer divergirenden Richtung Platz. Die Belgier suchen den italienischen Styl möglichst unvermittelt in ihre Darstellungen einzuführen, ohne sich doch von dem Banne der Detail-Wiedergabe losmachen zu können; während die Holländer, von unten herauf arbeitend, der genauern Nachahmung des Naturwirklichen durch Harmonie der Localtöne und später durch das regulirende Licht eine künstlerische Geschlossenheit zu verleihen suchten.

Es erwies sich, dass die Belgier einen Weg eingeschlagen hatten, der dieselben bald zu einem nicht zu überschreitenden Abgrunde führte. Die Holländer dagegen, mit merkwürdiger Zähigkeit ihre Richtung festhaltend, kamen zwar dem italienischen Styl nicht näher, bildeten dafür aber eine eigenthümliche Malweise aus, welche, wie sehr der Kunstgeschmack auch wechselte, bis heute ihre Berechtigung nicht eingebüsst hat.

Wir fassen zunächst die belgischen Künstler ins Auge, welche italienischer Einwirkung gehorchten und in dem Conflict zwischen idealem Styl, traditioneller Darstellung und naturalistischem Detail befangen blieben. Diese Maler bieten den unerquicklichen Anblick eines Baumes dar, welcher abgeschnitten und seiner Zweige beraubt, ein fremdes Reis trägt, das verkümmert, anstatt kraftvoll Blätter und Blüten zu entfalten.

Als ein sehr eigenartiger Künstler erscheint, noch am Ausgange der vorhergehenden Periode stehend, der als Schmied von Antwerpen bekannte *Quintin Massys* (geb. um 1460, gestorben 1531). Er soll seiner Geliebten zu Gefallen sich der Kunst zugewandt haben. Massys besitzt sehr wenige Züge, welche an den Italianismus erinnern. Wenn er selbst nicht im Stande war, den italienischen Styl in seine Werke aufzunehmen, so erscheint er wenigstens als Bahnbrecher für eine harmonische Composition, da er die Charakteristik der Figuren, die Erzählung seiner Vorgänge abklärt und Gleichartiges zu geschlossener Einheit verbindet. Seine Färbung geht sehr ins Detail ein; die Harmonie der Tinten aber fehlt ihm selten. Massys besitzt sehr geringes Formengefühl und einen unentwickelten Schönheitssinn. Er versteht es aber, die Bestandtheile seiner Darstellung zu ordnen, um, das Nebensächliche abscheidend, einen gleichartigen Effect zu erzielen. Ein richtiges Gefühl sagte ihm, dass das Grosse und Gewaltige auch in der räumlichen Ausdehnung imposant erscheinen müsse, um zu rechter Wirkung zu gelangen, und brachte ihn darauf, für seine Tafeln grössere Dimensionen anzunehmen und die Figuren in nahezu voller Lebensgrösse darzustellen. Aus diesem Schritte folgte mit nothwendiger Consequenz das genauere Studium der Körperformen und das Fallenlassen des kleinlichen naturalistischen Beiwerks, der Uebergang von der feinen Detailmalerei zu einem breiten Farbenauftrag, einem kühneren Pinselzuge. Die Werke seiner bessten Zeit — oder sagen wir sein Hauptwerk, die Beweinung Christi im Museum zu Antwerpen, welches den Meister in seiner vollen Eigenthümlichkeit zeigt —

weisen in der Gefühlsweise, in der ganzen Auffassung des Gegenstandes zurück auf Huybrecht van Eyck, zugleich aber in der Formbehandlung auf die spätere Glanzzeit der flandrischen Schule*). Obgleich die Figuren dieses Bildes noch stellenweise an einer obsolet gewordenen Aeusserlichkeit leiden, findet man doch in den Geberden und Mienen einen tief und wahr empfundenen Ausdruck in reicher Abstufung. Das Schwächste des Gemäldes ist die Zeichnung des Leichnams Christi, welcher in der That

Fig. 128. Der Goldwäger u. seine Frau. Von Q. Massys.

in seiner Abgezehrtheit und Unschönheit widerwärtig erscheint. Der seelische Zug, der durch die gut geordneten Gruppen der Leidtragenden geht, ist dafür von desto grösserer Lebenswahrheit. Die Flügelbilder dieses Altarwerkes stehen weit hinter dem Hauptbilde zurück. Rechts ist das Gastmahl des Herodes, mit caricaturenhaft gehaltenen Musikanten und dem Haupte Johannes des Täufers auf dem Speisetische dargestellt; links wird St. Johannes Evangelista in Oel gesotten, bei welcher Scene die gräulichen Henkersknechte für unsere heutige Gefühlsweise mehr komisch als schrecklich wirken.

*) In der Annahme grösserer Dimensionen hatte Massys einen Vorgänger an dem erst neuerdings in die Kunstgeschichte eingeführten Geraart David aus Oudewater, dem das Theil I. S. 266 erwähnte Urtheil des Kambyses mit Figuren in zwei Drittel Lebensgrösse angehören soll.

Freier in der Anordnung, aber gebundener in Bezug auf selbständige Behandlung des Charakteristischen ist die Madonna auf der Mondessichel (königliche Galerie im Haag). Ins nebensächliche Detail zurückfallend zeigt sich die thronende Maria, welche das Kind küsst (Berliner Museum). Ein Hauptwerk dieses Künstlers ist die heil. Magdalena, in halber Figur (Akademie von Antwerpen mit Wiederholungen). Das Antlitz ist höchst edel, wunderbar durch den tiefsten Schmerz beseelt. Ebenfalls in der genannten Sammlung befinden sich die Brustbilder Christi und seiner Mutter, beide von wahrhaft grossartiger Auffassung und an den grossen Styl in Dürers letzten Werken erinnernd.

Am vollkommensten zeigt sich die gleichartige Stimmung, welcher Massys mächtig war, in seinen genrehaft aufgefassten Werken, von denen jedoch viele, die unter Massys Namen gehen, entweder Schülerbilder nach den Zeichnungen des Meisters, oder Wiederholungen verloren gegangener Originale sind. Berühmt ist das Bild mit den beiden „Geizigen" (ein schönes Exemplar im Leipziger Museum) — zwei alte Männer darstellend, von denen der Eine Notizen in seinem Buche macht, während der Andre, höhnisch lächelnd, seinen Collegen betrogen zu haben scheint. Von diesem Gemälde, dessen Original sich in Windsor-Castle befinden soll, so wie von der Darstellung des zankenden Ehepaares, des Goldwägers mit seiner Frau (Fig. 128) u. s. w. sind mehrfache Wiederholungen vorhanden, von denen die besten dem Sohne des Meisters *Jan Massys* zugeschrieben werden. An Schärfe der Charakteristik, an festem Halt der Auffassung und gleichförmiger Durchbildung naturalistischer Elemente erinnert Quintin Massys in seinen Genrebildern oft an Holbein den Jüngern, obgleich er die Farbenharmonie keineswegs so vollkommen bemeistert, wie der Deutsche.

Auf Quintin Massys Principien fusste *Berndt*, oder *Bernhard van Orley* (geb. um 1471). Die lebendige Empfindung des Massys bildet die Grundlage seiner Darstellung; zugleich bekundet er schon in seinen frühen, von der italienischen Weise noch nicht beeinflussten Gemälden Sinn für Schönheit der Gesichtsformen. Den schmerzlichen Affect verstand Orley sehr treffend wiederzugeben. Seine italianisirenden Gemälde sind leicht, auch ohne die Einführung italienischer Architektur zu erkennen. Die naturalistische Schärfe stumpft sich bei Orley ab, nachdem er in Rom der Schule Raffaels sich angeschlossen. Ein edler, feiner Zug lässt sich in den Köpfen bemerken, wie auch die Draperie ins Breite geht. Dagegen verlieren die Bilder Orleys mit der Aufnahme italienischer Stylmotive die saftvolle flandrische Färbung. Die Lichter werden zu sehr ins Rothe getaucht und der warme braune Ton der Schatten weicht einem stumpfen Grau. Das Streben nach schönen, inhaltreichen Formen tritt in dem „Jüngsten Gericht" (Kirche St. Jakob zu Antwerpen) entschieden zu Tage. Das Nackte in den Figuren der Auferstehenden ist von schönen Umrissen, bei mangelnder Relief-Modellirung; die Heiligen sind gross drapirt; die Bildnisse der Stifter von grösster Wahrheit.

Vielleicht das vollendetste Bild Orleys ist die heil. Familie (Liverpool-Institution) nach einem Motive Lionardos gemalt. Der Niederländer ist mit einem bewundernswerthen Verständniss auf den mailändischen Grundcharakter der Composition eingegangen und seine Färbung entspricht völlig der Formengebung. In der Madonna liegt ein Zug tiefer Wehmuth; das Ganze ist voll quellender, echter Empfindung.

Viel oberflächlicher als Orley zeigt sich *Jan Mabuse*, oder *Maubeuge* (Gossaert) nachdem er den italisirenden Styl adoptirt hatte (st. 1532). In seinen flandrischen Gemälden offenbart dieser Künstler Kraft und Tiefe der Charakteristik, so wie eine Phantasie, die ihm stets neue Bewegungsmotive an die Hand gab, während er sich später verflachte und für eine flaue italisirende Manier seine originalen Vorzüge aufopferte. Aus seiner Frühzeit stammt die, an schönen und empfindungsvollen Köpfen reiche Kreuzigung (Berliner Museum). Neben diesem Werke ist die Anbetung der heil. drei Könige (in Castle Howard) als ein Hauptbild aus der flandrischen Periode Mabuses zu nennen. Die italisirende Manier des Künstlers zeigt sich in ihrer inneren Bedeutungslosigkeit in zwei grossen Bildern des Berliner Museums, Adam und Eva und Neptun mit Amphitrite darstellend.

Ganz ähnlich verlief die Entwickelung eines bedeutenden Schülers von Bernhard van Orley, *Michael Coxcie* oder *Coxis* (1497—1592). Wie völlig derselbe der flandrischen Malweise mächtig war, bewies er durch seine vorzügliche Copie des Genter Altarbildes der van Eyck. (Die Tafeln dieses Bildes sind zerstreut). Von sehr tiefem Ausdruck ist Coxcies Madonna der Sieben Schmerzen (in S. Gertrud zu Löwen). In Rom wusste sich Coxcie wenigstens den äusserlichen Typus Raffaels anzueignen, während das Ursprüngliche seiner Naturanlage sich entschieden abschwächte. Christus zwischen S. Peter und Paul, (Stadthaus zu Löwen), sowie einige in der Antwerpener Akademie befindliche Bilder Coxcies kehren theilweise wieder zu flandrischer Auffassung des Charakteristischen zurück, die sich oft nicht unglücklich mit Raffaelscher Formengebung verbindet.

Unter dem Namen des *Jan van Schorel* (1492—1562), eines aus Holland gebürtigen Schülers des Mabuse, gingen früher viele Gemälde, welche neueren Forschungen gemäss dem Meister vom Tode Mariä an gehören. Seine unzweifelhaft echten Bilder liessen Schorel als einen bedeutenden Bildnissmaler erkennen, welcher auch auf dem Gebiete des Genre Vorzügliches leistete. Seine biblischen Compositionen im flandrisch-italisirenden Styl verrathen, nach einem Flügel-Altarbilde (Utrechter Stadthaus) zu urtheilen eine ruhige Empfindung und einen offenen Sinn für landschaftliche Reize. Höchst charakteristisch und lebenskräftig sind fünf Tafeln mit Palästinapilgern, als Brustbilder gegeben (Utrechter Stadthaus). Die Galerie zu Corshamhouse (England) besitzt ein dem Schorel zugeschriebenes Werk, auf welchem Liebespaare, musicirend, schmausend und trinkend dargestellt sind. Die Auffassung ist eine sehr

lebendige, die Färbung in flandrischer Art gehalten. Sehr geistvoll sind zwei Bildnisse von Schorel, welche die Belvedere-Galerie bewahrt. Besonders das männliche Portrait könnte in seiner feinen, wahren Auffassung und warmen Färbung an Holbeins Malweise erinnern. Auch ein Schüler des Schorel, *Martin van Veen*, genannt *Hemskerk*, malte zuerst in flandrischem Styl, wie namentlich dessen Bilder in der Münchener Pinakothek beweisen, und warf sich dann auf die verblasene italisirende Manier, in welcher seine Eigenthümlichkeit keinen angemessenen Ausdruck zu finden vermochte.

An diese Maler der Durchgangsperiode reihen sich jene niederländischen Meister an, welche den Dualismus des heimischen und italisirenden Styls beseitigten und sich ohne Rückhalt der Nachahmung der Italiener hingaben. Ihr Augenpunkt waren die Werke der Florentiner und Römer, weil diese in der Entwickelung der Form, die den Niederländern solche grosse Schwierigkeiten darbot, bis zur Vollendung durchgedrungen waren. Die Vorzüge des niederländischen Colorits, welche die Venetianer als die nächsten Kunstverwandten der belgischen Maler bezeichnete, wurden fast völlig preisgegeben. Wie weit indess die Niederländer davon entfernt waren, einen klaren Blick in das Wesen italienischer Kunstentwickelung zu thun, beweist die Art, wie dieselben die Gegenstände classischer Mythen behandelten. Ihre Vorliebe wandte sich der allegorischen Darstellung zu und sie gelangten in Folge dessen zu einer völligen inneren Hohlheit. Ein fester Angelpunkt blieb bei den Niederländern nur noch das Portrait, in welches sich der Rest ihrer originalen Auffassung geflüchtet zu haben schien. Das kirchliche Historienbild blieb bis zum Eintritt der Wirkungen der kirchlichen Gegenreformation sehr vernachlässigt.

Auch in den katholischen Niederlanden machte sich der reformatorische Geist, welcher Deutschland in Flammen setzte und in Holland die lebhafteste Bewegung hervorrief, wenigstens in so weit geltend, um den Künstlern den Glauben an die innerliche Wahrheit ihrer meist traditionellen Darstellungen zu rauben. Die innerliche Wahrhaftigkeit war aus den heiligen Bildern gewichen und mit einer gewissen Vehemenz griffen die Künstler nach mythologischen und allegorischen Stoffen, um sich aus dem Zwiespalt ihrer Ueberzeugungen und Gefühle zu retten. Der Geist und die Empfindung, aus welchen die italienischen heiligen Darstellungen hervorgegangen waren, hatten in den Niederlanden keine Stätte mehr. Es ist daher folgerichtig, dass die Niederländer, indess sie die Italiener copirten, nur die Aeusserlichkeit wiedergeben konnten, welche, ohne die ursächliche Stütze des inneren Gehalts nichtig erscheinen musste. Indem die Niederländer sich ihrer heimatlichen Darstellungsweise entäusserten, um die Italiener nachzuahmen, griffen sie nach einem Schatten.

Als der Erste, welcher sich völlig dem italienischen Styl hingab, ist *Lambert Suterman*, gewöhnlich *Lambert Lombard* genannt (1506—1560) hervorzuheben. Die Phantasie dieses Künstlers ist eine

sehr beschränkte, seine Empfindung führt ihn selten über die ruhige Situation hinaus. Er kommt daher nicht in Gefahr, das italienische Material für seine eigenen Zwecke in eine Bewegung zu setzen, welche der Natur der Vorbilder etwa widerspräche. Lombard wird nicht durch das Streben nach starken Affecten oder tieferer Charakteristik gestört, sondern kann ruhig die äusserliche Erscheinung durchbilden. Die stille Holdseligkeit, die schlichte Würde gelingt ihm am besten. Obgleich in seinen Bildern, wie z. B. in seiner Madonna mit dem schlafenden Kinde (Berliner Museum) etwas Fremdartiges, Unitalienisches liegt, so kann man doch seine Darstellung ganz wohl einem italienischen Epigonen Raffaels zuschreiben, wie solches denn auch mit manchem Bilde Lombards wirklich geschehen ist.

Fig. 129. Madonna mit Engeln. Von Fr. Floris.

Ganz anders tritt das Haupt der italienischen Richtung der niederländischen Malerei dieser Periode auf: *Frans de Vriendt*, gewöhnlich *Frans Floris* genannt (1520 — 1570). Floris besass einen lebhaften, kräftigen Geist, eine stürmische Phantasie und ein bedeutendes Talent, die Elemente italienischer Darstellung in freier Weise zu benutzen. Nicht wie Lombard wählte er Raffael zu seinem Leitsterne, obwohl er demselben gelegentlich Köpfe und Draperieführung abborgt — es war Michel Angelo, welchem Floris nachstrebte. Seine Malweise hat etwas ungemein Zerfahrenes — bald treten Michel Angelos Kraftgestalten auf, bald sieht uns eine Madonna mit pretiöser Nachahmung einer Raffaelischen Attitude aus Floris Bildern entgegen, oder die ursachlose, heftige Bewegung, das Prahlen mit der Aeusserlichkeit, wie solches Romano liebte, macht sich in voller Breite geltend. Sieht man lange ein Bild des Floris an, so erregt dasselbe etwa eine Empfindung, als wenn wir von einem Freunde träumen, der uns in seltsam

verdrehter Weise näher kommt — er ist's und doch ist der Freund ein entschieden Andrer. An Raffael erinnert die von Engelknaben umgebene Madonna, welche aus einer Schüssel Früchte nimmt (Fig. 129). Es liegt etwas Bolognesisches in dem Schnitte der Gesichter; die Bewegung, die Draperie hat Raffael hergeben müssen. Allenthalb zeigt sich das Streben nach Zierlichkeit und doch ist das Gesicht der Madonna grobkörnig; die Glieder erscheinen unter der Draperie unnatürlich aufgeschwollen (Belvedere-Galerie). Fast unerträglich wird Floris in seinen Fresken im Hause des Patriciers Nikolaus Jonghelingh in Antwerpen, wo er die Arbeiten des Hercules darstellte. Dem Heros selbst wird von dem Maler am schlimmsten mitgespielt. Selbst wenn Hercules noch dicker und ungeschlachter wäre, als ihn Floris malte, so würde er doch an seinem Körper keinen Platz für die Masse ganz unnatürlicher Muskeln besessen haben, mit denen ihn Floris ausstattete. Reich an gewaltsamen Bewegungen — Verrenkungen wäre eigentlich richtiger — ist der Sturz der bösen Engel (Akademie von Antwerpen) in denen Floris seine, von dem Jüngsten Gericht Michel Angelos empfangenen Eindrücke wiederzugeben strebte. Ein Jüngstes Gericht, in der Kirche Notre-Dame des Victoires sur le Sablon ist trotz aller Anstrengungen des Malers durchaus nüchtern ausgefallen. Die Unnatur in der Art des Floris, zeigt ein Loth mit seinen Töchtern (Berliner Museum), wo der mindestens unästhetische Gegenstand in gewissermassen würdevollem Ausdrucke dargestellt ist. Sonderbar erscheint Frans Floris, wo er sich an kein bestimmtes Vorbild anlehnt. Er zeigt Reliefartiges und knittert die symmetrischen Falten antiker Gewandung ganz urtheilslos zusammen, während die Gliedermodellirung steif und starr ist. Einen Anklang an die deutschen Schulen findet man in einem Bilde dieses Meisters, welches die Schönheit, ein nacktes Frauenzimmer darstellt, hinter welchem der Tod — ein Gerippe, hervorgrinst (Galerie Sanssouci). Die Bildnisse von Floris zeigen den echten Niederländer. Sie sind scharf naturwahr gehalten, ohne die abstossende prätentiöse Weise, der man in Floris anderweiten Bildern gar nicht entrinnt. Die Färbung, in seinen übrigen Gemälden oft zu dünn und verblasen, ist in den Portraits von einem reichen Impasto.

Frans Floris bildete viele Schüler, von denen jedoch kein einziger an Beweglichkeit des Geistes und in der Fähigkeit, seine heimatliche Darstellungsweise zu verleugnen, dem Meister gleichkommt. Der ältere *Frans Frank* besitzt gute Färbung; der jüngere *Frans Frank* neigt sich bereits dem Genius von Rubens zu. Die beiden *Pourbus*, Vater und Sohn sind vorzugsweise Bildnissmaler.

Eigenthümlich erscheint nur der hochbegabte *Martin de Vos* (1531—1604). Dieser Schüler des Floris ging schon als Jüngling nach Italien und kehrte, siebenundzwanzig Jahr alt, zurück. De Vos besass einen sehr unabhängigen Charakter und ein treffendes Urtheil. Er wandte sich, anstatt an die Römer oder Florentiner, an die Venetianer, nachdem

er den Michel Angelo besser als Floris durchschaut hatte. Ohne ein Nachahmer Tintorettos zu sein, gerieth er dennoch gleich diesem in den Conflict zwischen der Zeichnung der Florentiner und der Färbung der Venetianer. Bald aber suchte er die Kluft, echt niederländisch, durch ein genaueres Anschliessen an die natürliche Erscheinung und, wo dies nicht zureichte, durch die Einführung humoristischer Elemente auszufüllen. De Vos ist nichts weniger als Idealist oder ein sklavischer Nachahmer florentinischen Styls. In seinen mythologischen Bildern steht er hinter Coxcie zurück, überragt aber den Floris. An tieferer Empfindung ist De Vos nicht eben reich; aber seine Naturwahrheit giebt den Gemälden eine seelische Gesammtstimmung, deren weder Floris noch Coxcie mächtig waren. Die Auffassung der Landschaft — er malte oft für Tintoretto landschaftliche Hintergründe — ist wesentlich belgisch, weniger von den Bodenformen, als von der Luftstimmung bedingt. Das humoristische Element des De Vos lässt schon einen Blick auf den älteren Teniers offen und in den genrehaften Scenen offenbart sich die getreueste Auffassung des Lebens, in künstlerischer Art concentrirt. Wäre manches Genrebild von De Vos in kleinerem Massstabe gemalt, wie z. B. St. Antonius in seiner Höhle, in einem Buche lesend, so würde die auffallende Verwandtschaft dieses Künstlers mit einem Dow selbst bei oberflächlicher Musterung der Productionen beider Künstler ersichtlich werden.

Otto Venius, eigentlich *Octavius van Veen* (1556—1634) besitzt eine durchbildetere Formengebung, als die genannten niederländischen Meister der Durchgangsperiode und des Pseudo-Italianismus. Venius geht auf feine Modellirung des Nackten aus, ohne aber seinen Figuren eine innere Lebenswärme verleihen zu können. Sein Bestreben, den Körperformen ein starkes Relief zu verleihen, ist nicht durch eine geschlossene Lichtwirkung unterstützt, sondern ruht auf einer localen, oft sehr unmotivirten Schattengebung. Veen hat seinen Ruhm weniger seinen eigenen Arbeiten, als dem Umstande zu verdanken, dass Peter Paul Rubens sein Schüler war.

Von den übrigen Künstlern, welche zu der angegebenen Richtung gehören nennen wir *Bartholomäus Spranger, Peter de Witte* genannt *Candido, Karel van Mander* und *Heinrich van Balen*, sammt *Cornelis Cornelissen*, genannt *Cornelis von Harlem*. *Abraham Bloemaert* zeigt eine eigenthümliche Richtung auf das Naturalistische und besitzt die Ansätze zu einer dominirenden Lichtwirkung. Wo er den Weg der Natur verlässt, ist Bloemaert ein unerträglicher Manierist.

Die unangenehmste künstlerische Persönlichkeit in diesem Kreise ist der aus Jülich gebürtige *Heinrich Goltzius* (1558—1617). Er besitzt bei einer reichen Phantasie und einer grossartigen Gewandtheit in der Composition und Zeichnung keinen Funken von wahrer Empfindung. Man sieht es jedem Bilde dieses eitlen Menschen an, dass er sich für den Dictator im Reiche der Kunst hielt, als welcher er in der That gepriesen wurde. Seine Kunstreise nach Italien glich einem Triumph-

zuge. Goltzius hatte sein Gaudium, wenn er incognito bleiben und irgend einen seiner Begleiter als den berühmten Signor Goltzio vorstellen konnte, um sich hinterher an der Verblüffung der Fremden zu weiden. Wäre Goltzius nicht im Stande gewesen, richtig und geschmackvoll zu zeichnen, so wäre ihm zu verzeihen; aber er musste eben, besonders in mythologischen Bildern und bei nackten Gestalten, ganz unabänderlich seine widerlichen Schnörkeleien an der Form und Modellirung anbringen. Zwischen ihm und dem allerdings ehrlichen Sandrart sind manche Aehnlichkeiten aufzufinden.

Den Ton, welchen Martin de Vos in seinen genrehaft gehaltenen Bildern anschlug, zusammt dem phantastischen Teufels- und Fratzenwesen nahmen die beiden Breughel auf. *Peter Breughel der Aeltere* (1510 — 1570), genannt Bauern-Breughel gefiel sich in der Darstellung des Volksthümlichen, des ländlichen Lebens, oft in derbster Art aufgefasst. *Peter Breughel der Jüngere* (Höllen-Breughel gest. 1625), stellte unheimliche, gespenstische Teufelsscenen dar, in denen er weniger Verdienst als in seiner nächtlichen Scenerie besitzt, welche eine oft höchst trefflich behandelte, geschlossene Lichtführung zeigt.

Der Umschwung in der Malerei der Niederländer war ein vollständiger geworden. Die an den Ausdruck gebundene Idealstimmung der Altflandrer, welche in einer naturwahren Zeichnung und Färbung ihren Stützpunkt fand, war beseitigt. Das italienische Element auf niederländischen Boden verpflanzt, erwies sich nur zu dem Zwecke wirksam, um die letzten Reste heimatlicher Darstellungsweise wegzutilgen; trieb aber selbst keine neuen Keime. Gleichsam nur eingeschmuggelt erscheinen die Darstellungen naturwahren Lebens, bis mit Heinrich Goltzius dem italisirenden Ungeschmack, weil derselbe bis zur schwindelndsten Höhe hinaufgetrieben war, die Spitze abbricht. Die Künstler kehren nun allgemach zu den verlassenen Penaten Niederlands zurück und suchen in der Durchbildung der Einzelnheiten zu harmonischem Styl hindurchzudringen, ohne sich durch die hier und da hereinspielende Phantastik irre machen zu lassen. Die Farbengebung, sich von dem Localen ablösend, deutet bereits auf das Princip Correggios hin, das Licht siegend durch das ganze Gemälde zu führen. Damit schien aber auch der niederländischen Kunst der weitere Fortschritt abgeschnitten. Die holländische Weise bot den einzigen Ausweg: nämlich in dem Schein der Naturwirklichkeit der natürlichen Erscheinung selbst den Rang der Genauigkeit streitig zu machen. Für diesen Zweck war der belgische National-Charakter nicht geschaffen. Der Flandrer, Brabanter besitzt gallisches Feuer, rasche Thatkraft, Mangel an batavischer Geduld. Das Kleinliche ist des Belgiers Sache nicht. Um in der Kunst fortzuschreiten, bedurfte der Flamländer keiner mühsamen Schneckenschritte, wie der Holländer, sondern eines glanzvollen Schwunges — eines Impulses, welcher durch eminenten Erfolg Alles mit sich fortriss. Diesen Impuls zu geben ward Peter Paul Rubens berufen.

ZWEITES CAPITEL.

Rubens und die Schule von Brabant.

Die Entwickelung der specifisch katholischen Malerei. — Veränderte Stellung der Kunst zu der christlichen Mythe und Legende. — Peter Paul Rubens; seine Lehrzeit, sein Aufenthalt in Italien, seine Blütenzeit. — Rubens als Colorist. — Seine Schule. — Anton van Dyck, Jordaens, Casp. de Crayer, Rombouts, Snyders, Wildens, van Uden.

Bevor die umfassende Wirksamkeit des Fürsten der niederländischen Maler geschildert wird, ist es nothwendig, einen Blick auf das Culturleben jener Periode zu werfen, das sich besonders um die Angelpuncte reformatorischer und gegenreformatorischer Interessen auf kirchlichem Gebiete drehte.

Der durch die Buchdruckerkunst geförderten regsten Beweglichkeit der Gedankenmittheilung stand fast in allen Theilen Europas eine heute kaum noch richtig zu bemessende politische Versumpfung entgegen. Das Staatsleben der modernen Zeit hatte sich Geltung zu verschaffen gewusst und die bürgerlichen Freiheiten, wie vielmehr aber die humane Freiheit selbst, waren durch den despotischen Druck der Fürsten, wenn nicht bereits inhaltlos gemacht oder vernichtet, aufs höchste gefährdet. Die Wucht der grossen Staatskörper drückte den selbständigen Flug der Geister nieder. Freie Regungen der Volksmassen wurden, wo sie auf politisches Gebiet hinübergriffen, blutig gedämpft. Die Fürsten, nicht allein die katholischen, sondern auch die der Reformation ergebenen, arbeiteten absichtlich oder durch die Umstände gedrängt, der päpstlichen Curie, welche überall ihre Hand im Spiele hatte, zu Nutz und Frommen.

Wie nach einem schweren Gewitter hatten die gewaltigen, durch die Kirchen-Reformation hervorgerufenen Conflicte zwar den Geist der Völker mit neuer Spannkraft erfüllt; aber ein Riss war in die europäischen Völker hineingesprengt, der bis zur Stunde noch nicht organisch zusammengefügt werden konnte.

In Deutschland, wo die Kaisermacht mit den Unabhängigkeitsgelüsten der Fürsten in schwerem Zwiespalte lag, bereiteten sich die fürchterlichen Kämpfe vor, welche erst nach dreissig Jahren endigten und das

Reich in tiefste Erschöpfung versenkten. Die deutsche Kunst war fast ausgetilgt, als die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts begann. Niederland und Holland, diese wichtigen Pflegeländer der Malerei, standen unter spanischem Scepter, das ein Monarch — Philipp II. — führte, welchem es beschieden war, sein Reich an den Abgrund des Verderbens zu führen. In Italien zeigte sich die Ohnmacht des Volksgeistes immer unverhüllter; zwischen Spanier und Franzosen gleichsam eingekeilt, versanken die Italiener in eine Lethargie, welche erst in allerneuester Zeit kräftigen Lebensregungen wich.

In dieser Periode der widerstreitenden, politischen und religiösen Kraftanstrengungen trat die Kunst von der Bühne des Culturlebens zurück und liess der Literatur und den strengen Wissenschaften den Vorrang. Als die Richtungen der Geistesbewegung sich aber abgeklärt hatten, trat die Kunst, insbesondere die Malerei, mit neuen Kräften auf, um die in den gewaltigen Kämpfen errungene vertiefte, ethische Weltanschauung, so wie das Gefühl der freien Individualität zur Anschauung zu bringen.

Ein Brennpunkt des Kampfes waren die niederländischen Provinzen. Das eigentliche Holland und Brabant mit Flandern waren durch einen bis ins innerste Leben gehenden Schnitt getrennt worden. In den belgischen Landen machte sich das altkirchliche, in Holland das reformatorische Element in Sachen des Glaubens geltend. Die Holländer wandten sich mit Entschiedenheit von der kirchlichen Malerei ab, soweit solche auf der Legende beruhte oder die specifisch katholische Tradition zur Grundlage hatte. Biblische und christliche Sagengeschichte bildeten früher ein grosses, an die menschlichen Verhältnisse sich genau anschliessendes Ganze. Es war eben die Legende, welche die Kluft zwischen den irdischen und übersinnlichen Dingen ausfüllte. Mit der Verwerfung der christlichen Sagengeschichte blieb den reformatorisch gesinnten Künstlern nur die reine Bibelhistorie als Grund des nüchternen, unplastischen Dogma, so wie das wirkliche Menschenleben als künstlerische Objecte übrig, wenn der Weg einer inhaltsleeren Phantastik nicht betreten werden sollte. Die auf diesem Felde entstandene Darstellung war in den ersten Anfängen; die ewig progressive Idee der Bildungsgeschichte der Menschheit war in der nordischen Kunst noch nicht zur Klarheit durchgebildet.

Die specifisch katholische Malerei dagegen war in eine Einseitigkeit hineingerathen, welche selbst durch die geschicktesten Combinationen nicht verdeckt werden konnte. Kurz gesagt waren die Figuren der Heiligen zu Trägern gewisser Begriffe geworden, welche dem Hauptinhalte ihrer Lebensgeschichte entsprachen. Eine Schaar von Magdalenen erschien als Personification der Busse; St. Hieronymus galt als Sinnbild der frommen Casteiung; St. Martin und die heilige Elisabeth (Landgräfin von Thüringen) waren als Versinnlichung der Mildthätigkeit unvermeidlich, des heil. Anton mit seinem Widerstande gegen die Versuchungen des Teufels und der speciellsten Bezüge der heil. Nothhelfer, Schutzpatrone einzelner Stände nicht zu gedenken. Die Heiligenfiguren waren

gleichsam zu allegorischen Gestalten geworden, welche in der von ihnen vertretenen Allgemeinheit der Ideen und des Ausdrucks der lebendigen Wirkung entbehrten.

Die katholische Malerei der Niederlande hatte die unabweisliche Aufgabe, neue Elemente in sich aufzunehmen. Wie in den Werken der grossen Italiener musste das wirkliche Leben — durch eine dem Gedankengehalt der Compositionen entsprechende Form und Durchgeistung zu idealer Höhe erhoben — zur Erscheinung gebracht werden. Die Heiligen, nach freien Motiven handelnd, mussten den Weg zum Herzen der Menschheit erobern. Aus den Angaben der Tradition über die Besonderheiten der Heiligen musste eine gewaltige Phantasie volle Bilder in aller Bestimmtheit und Ungezwungenheit des Lebens schaffen. Eine solche Regeneration der Malerei konnte nur durch einen grossen Künstler herbeigeführt werden. Es war Rubens, welcher als Vorkämpfer für die katholisirende Darstellung auftrat.

Peter Paul Rubens, in Siegen als der Sohn eines geflüchteten Rechtsgelehrten aus Antwerpen im Jahre 1577 am Tage Petri und Pauli geboren und in Cöln erzogen, ist einer der Malerfürsten, welche eine ganze Periode der Kunstgeschichte beherrschen. Er ward wechselweise über die grossen Maler aller Zeiten emporgehoben und in gleichem Verhältnisse hinabgewürdigt. Aus den widersprechenden Urtheilen, welche von den tüchtigsten Kennern über Rubens abgegeben worden sind, geht hervor, dass es eine schwierige Aufgabe ist, diesen Meister richtig zu würdigen.

Die Universalität der Darstellung kann zunächst Rubens nicht streitig gemacht werden. Mit gleicher Leichtigkeit malt dieser Meister eine grosse Historie und eine liebliche Genrescene; eine Schlacht und ein Portrait. Er findet keine Schwierigkeiten, in gleicher Vollendung einen Kampf wilder Bestien, eine wilde Jagd und eine lachende classische Mythe, ein welthistorisches Mirakel, eine Bauernstube und eine reiche Landschaft, die Verkörperung märchenhafter Träume und eine Staatsaction darzustellen.

Alles erscheint bei Rubens in den kräftigen Aeusserungen charakteristischen Lebens. Ein ganz und gar nur ihm eigenthümlicher Gestaltungsdrang offenbart sich in seinen Bildern. Es ist eine unbezwingliche Lust am Schaffen, die, trotz ihrer ungeheuren Mittel, kaum die Fülle des nach Gestaltung ringenden Lebens, zu überwältigen vermag. Rubens ist unermesslich reich; sein Gemüth und noch mehr sein Geist besitzen die grossartigste Empfänglichkeit. Die Anschauungsgabe, Vorstellungskraft und das Gestaltungsvermögen lassen in Rubens einen Künstler erkennen, der in Bildern sieht, empfindet und denkt. In welcher Weise seine Stoffe an ihn herantraten, stets trafen sie Rubens gerüstet, gleich einem grossen Feldherrn, der stets da seine Stärke entfalten kann, wo er angegriffen wird.

Die Gabe, sich zum Herrn seiner Stoffe zu machen, bildet zugleich die Stärke und die Schwäche des Meisters. Hat Rubens den Punkt gefunden, welcher seinen Stoff für ihn darstellbar erscheinen lässt, so küm-

mert es ihn wenig, ob derselbe bei der malerischen Gestaltung einen Theil der inneren Charakteristik einbüsst, oder nicht. Er schiebt sehr souverain die widerstrebenden Elemente zur Seite, welche die freie Entfaltung einer mächtigen Erscheinung beeinträchtigen könnten. Rubens giebt stets mehr Angeschautes als Empfundenes; die äusserliche Action geht daher über den inneren Gehalt der Bilder hinaus und das ist nicht selten in unverhältnissmässiger Weise der Fall. Anstatt des Gedankens und der Empfindung giebt Rubens oft nur Stellung, Bewegung und Gruppirung. An Ueberflüssigem — was den Inhalt der Bilder betrifft — hat Rubens selten Mangel; niemals aber fehlt seiner Lichtführung und Färbung der Ausdruck einer Stimmung, durch welche er selbst dem innerlich Bedeutungslosen Interesse zu verleihen vermag.

Rubens ist in guter und schlechter Bedeutung der Maler des Dramatischen. Bei ihm steht die Action, wenn unter derselben Gruppirung, Stellung und körperliche Bewegung verstanden wird, in erster Linie. Oft hat er noch da Handlung, wo kein Motiv für dieselbe vorliegt. Der Inhalt der Handlung bestimmt bei Rubens nicht mit Nothwendigkeit die Darstellung derselben, wie solches bei Raffael der Fall ist. Die Figuren sind daher oft nur Darsteller von bestimmten Rollen, an denen sie innerlich eben so wenig Theil nehmen, wie die Schauspieler an den ihrigen. — Das Colorit, meist unter die Herrschaft des Hauptlichtes gestellt, ist in der Regel über alles Lob erhaben; man könnte demselben, wie solches in der That geschehen ist, nur den Vorwurf machen, zu leuchtend zu sein. In dieser Charakteristik liegen schwere Vorwürfe; aber Rubens kann dieselben sehr wohl tragen, ohne aufzuhören, ein Maler ersten Ranges zu sein.

In seinem zehnten Jahre — 1587 — kehrte Rubens, dessen Vater gestorben war, mit seiner Mutter nach Antwerpen zurück. Die Stellung eines Pagen bei einer Gräfin Lalaing gab der früh entwickelte Knabe sehr bald auf und ward nunmehr für die Laufbahn eines Rechtsgelehrten bestimmt. Bekannt ist Rubens grosses Talent für Sprachen, er lernte ohne grosse Mühe sich im Lateinischen, Französischen, Italienischen, Spanischen und Deutschen, wie im Holländischen und Flämischen fast mit gleicher Fertigkeit ausdrücken.

Inzwischen hatte Rubens selbst in Bezug auf seinen Beruf einen Entschluss gefasst: er wollte Maler werden. Er trat zuerst bei *Thomas Verhaeght* in die Lehre. Dieser Künstler verstand sich gut auf die Perspective und malte Landschaften, Marien- und Figurenbilder mit gleicher Trefflichkeit. Seine Färbung war breit und kraftvoll und erinnerte an die Italiener, die Verhaeght an Ort und Stelle studirt hatte. Dieser Maler gab jedoch seinen Schüler an *Van Nort* ab, welcher selbst gegen den jungen Künstler zurückstand; dann ward *Octavius van Veen* sein Führer, bis er in rascher Entwickelung seiner grossen Anlagen schon im Jahre 1598 in die Malergilde Antwerpens aufgenommen wurde und dann auf Anrathen seines letzten Lehrers seine italienische Studienreise antrat.

Erst dreiundzwanzig Jahre alt, betrat Rubens den classischen Boden seiner Kunst. Sein Gönner, der Statthalter der Niederlande, Erzherzog

Fig. 130. Marias Besuch bei Elisabeth. Von Rubens.

Albrecht, hatte ihm jenseits der Alpen einen höchst ehrenvollen Empfang gesichert. Sein erster Anhaltspunkt in Italien war Mantua, an dessen Herzog, Vincenzio Gonzaga, Rubens empfohlen worden war. Giulio Ro-

manos Werke scheinen hier einen tiefen Eindruck auf Rubens gemacht zu haben, denn ein Anklang an Romanos Werke geht durch fast alle historischen oder der Historie nahe stehenden Compositionen des grossen Flamänders. Von Mantua aus ging Rubens in der Eigenschaft eines Abgesandten des Herzogs, dessen Gunst und Vertrauen er in hohem Grade gewonnen, nach Spanien, um dem Könige Philipp IV. ein höchst werthvolles Geschenk zu überbringen. In Madrid malte Rubens eine Reihe von Bildnissen aus den höchsten Sphären des Hofes und der Aristokratie und vermochte sogar den berühmten Hofmaler Diego Velasquez de Silva in Schatten zu stellen. Nach Italien zurückgekehrt, besuchte Rubens sodann die ewige Stadt, wo er vorzüglich die Antiken studirte, versäumte aber auch nicht die übrigen Pflegestätten italienischer Kunst, namentlich Venedig, Florenz, Bologna, Mailand, Genua zu bereisen, um seine Anschauungen und Kenntnisse zu bereichern und sein Talent zur vollen Entwickelung zu bringen.

Die Krankheit seiner Mutter, an welcher er mit treuer Liebe hing, trieb den Künstler im Jahre 1608 nach der Heimat zurück. Von dem Statthalter der Niederlande bewogen, sich in der Heimat niederzulassen, löste er sein Verhältniss zum Herzog von Mantua, um, zum Hofcavalier ernannt, seit dem 23. September 1609 eine ähnliche Stellung als Hofmaler und Vertrauensperson des Statthalters einzunehmen.

Alsbald gründete sich Rubens auch einen eigenen Herd, seinen Aufenthalt in Antwerpen nehmend. Das Kriegsgetöse war verhallt und zwölfjährige Waffenruhe verhiess den Werken des Friedens einen neuen Aufschwung. Jetzt begann diejenige Periode des Künstlers, welche sein Genie in der edelsten Entfaltung zeigt. Das „Wunder des heil. Ignatius an dem Besessenen“ (Belvedere-Galerie), aus Rubens italienischer Zeit, steht weit hinter dem Maassvollen seiner ersten niederländischen Meisterschöpfungen zurück. Diese Werke sind grossartig, kernig und sicher gehalten und von frischester Kraft der Auffassung und Darstellung.

Wir nennen hier zuerst die „Maria des heil. Ildephonsus“, ein Altarbild mit Flügeln (Belvedere-Galerie). Die Jungfrau weiht den zweiten Schutzpatron Spaniens, indess sie ihm ein Messgewand übergiebt, zum Bischof. Auf den Seitenbildern erscheinen der Erzherzog Albert und die Erzherzogin Isabella Clara mit ihren Schutzheiligen. Die Figuren sind voll innerer quellender Lebenskraft, ohne jene Ueberfülle, wodurch Rubens später namentlich seine Frauengestalten entadelte. Ueber alle Beschreibung prächtig ist das mit Licht durchsättigte Colorit.

Mit bedeutend grösserer innerer Kraft erscheint Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern. Die Composition ist höchst original: die drei Kreuze sind in diagonaler Richtung geordnet. Der Tod Jesu erscheint von seiner düstersten Seite — als ein Act der Hinrichtung. Longinus zückt den Speer, um zu versuchen, ob der Messias wirklich gestorben sei. Die trauernde Gruppe mit der in Schmerz aufgelösten Magdalena ist von hinreissendem Ausdrucke.

Im Colorit bedeutend ist Rubens Christus à la paille, die Mitteltafel eines Altarbildes (Museum zu Antwerpen). Die Seitenbilder zeigen die Jungfrau mit dem Christkinde und Johannes den Täufer. In freier grosser Weise ist der Farbenauftrag behandelt. Die Breite wie das feine Detail sind gleicherweise bewundernswürdig. Die meisten italienischen Vorbilder des Meisters müssen vor der Verschmelzung dieser Töne bei prachtvollster Klarheit derselben, so wie vor dem ausserordentlich fein behandelten geschlossenen Lichte die Segel streichen. In diesem Bilde besitzt die Carnation geradezu den Charakter des lebenden, schönen Nackten, an welchem man mit geübtem Auge jede kleine Verschiedenheit der Tinten sehen kann oder fühlt. Tizians Nacktes scheint dem Auge — weniger durch die eigenthümliche Harmonie, als durch die stumpfe Behandlung der äussersten Oberfläche — entfernter zu liegen, als das Nackte des Rubens. Die Nuancen Tizians gehen in einem allgemeinen, grossen Ton auf, weshalb seine Details so schwierig zu erkennen sind. Rubens dagegen, von der blossen Localharmonie emancipirt, besitzt eine viel ausgebildetere Modellirung, die dennoch den Charakter der Grösse nicht entbehrt. Aber welch ein Abstand ist zwischen Rubens als Jungmeister und als Malerfürst! Die Färbung bleibt bei ihm bis in dis letzte Periode seiner Thätigkeit von wunderbarer Reichhaltigkeit und künstlerischer Freiheit; aber die kraftvolle Concentration der Composition wie die energische Knappheit der Formenbildung weichen einer in bedenklicher, fast ordinärer Weise auftretenden Verquollenheit der Figuren und einer in sich nichtigen Ueberfülle von Gestalten, die in gespreizter Art die Rolle von Statisten spielen.

Aus der grossen Zeit des Rubens stammen zwei Bilder, welche, wenn sie auch nicht seine besten wären, doch den grössten Ruhm errungen haben: es sind dies die „Aufrichtung des Kreuzes“ und die „Kreuzabnahme“ (im Querschiffe der Antwerpener Kathedrale). Auf dem ersten Bilde wird Christus auf dem Kreuze festgenagelt. Henker, Soldaten und Schergen richten den Kreuzesstamm empor. Die jammernden heil. Frauen bilden den schärfsten Gegensatz zu einer Gruppe von glänzenden Reitern. Die Lichtwirkung, höchst grossartig, giebt dem schrecklichen Moment eine düstere, unheimliche Pracht. Mit dieser Lichtwirkung verglichen ist diejenige eines Correggio von unbestimmtem Charakter, — undramatisch. Ueber die Grösse und die lyrische Macht der Lichtführung und des von derselben abhängig gemachten Helldunkels ist Rubens in keinem seiner zahlreichen Schöpfungen hinausgekommen.

Grossartiger in der Composition ist die Abnahme vom Kreuze. Die Betheiligung der Figuren ist in den strengen Grenzen des Nothwendigen gehalten. Der Ausdruck ist erschöpfend und doch nirgend übertrieben. Es giebt gewiss Wenige, welche dies Bild nicht aus einer Nachbildung kennen und sich des unnachahmlichen Herabsinkens des Erlösers und des Mannes, der das Leichentuch mit den Zähnen fasst, nicht erinnern.

Es ist hier geboten einige Worte über die Behandlung der Färbung

in den Gemälden von Rubens zu sagen, welche Alles, was die italienischen grossen Coloristen darbieten, in einem Brennpunkte vereinigt und zu-

Fig. 131 Das Urtheil des Midas. Von Rubens.

gleich seiner eigenen Stimmung durch originale Behandlung des Helldunkels den machtvollsten Ausdruck giebt.

Digitized by Google

Die Abnahme vom Kreuze möge Rubens Farbengebung erläutern. Von grosser Kühnheit ist die Einführung des weissen Tuches, auf welchem der Körper des Heilandes ruht. Wer Nacktes mit reinem Weiss in Berührung bringt, muss der Macht seiner Tinten sehr sicher sein. In diesem Falle hat das Weiss die Eigenschaft, das Auge zu fesseln. Das Hauptlicht ist durch dies weisse Laken und den Körper des Heilandes gebildet, und wir finden kein zweites Licht, das die Kraft desselben abschwächte. Das stärkste Dunkel ist mit dem Hauptlicht in scharf abgeschnittener Weise in Berührung gebracht. Das Licht wird durch eine Masse kräftigen Roths in der Gewandung des Johannes und durch das Blut am Arme Christi gehoben; während im Gegensatze die Mutter Maria in tiefes Blau gekleidet ist, welche Farbe sich in der Kleidung der über das Kreuz gebeugten Figur wiederholt. Das, gerade über dem Kreuze aus düsterem Himmel hervorbrechende Licht ist räumlich klein, aber intensiv; von gelblichem Ton, wie das Kleid Josephs von Arimathia, das Haar Maria Magdalenens und das Haar und Gewand der anderen Maria. Die Figur, welche von der Leiter steigt, hat Purpur und braun. Einzelne kleine, freie Lichter sind in einiger Entfernung vom Hauptlichte verstreut — wie Kopf und Schultern der Magdalene, die Köpfe der beiden Marien, der Kopf Josephs und Rücken und Arm der über den Kreuzesarm gestreckten Figur. Hier liegt die grösste Breite des Farbenarrangements neben dem raffinirt behandelten feinsten Detail der Tinten.

Nur wenige grosse Meister beherrschen den Strom der Farbenharmonie gleich Rubens, welcher bei der Anordnung seiner Färbung zunächst durch seine Licht- und Schattenmassen bestimmt wird und sodann auf die Verstärkung der Wirkung seiner Scenen durch das fein gestimmte Colorit ausgeht. Rubens bildet das Licht meist aus zarten Tinten, welche die Breite desselben nicht unterbrechen. Die Schatten bestehen aus kräftigen, warmen Farben und besonders gern verwendet der Meister für die, unter dem Einflusse reflectirten Lichts befindlichen Gegenstände stralendes Gelb, oder ein reiches Braun. Er erscheint meist im Colorit absichtslos, geht aber so künstlich zu Werke, dass die Nachahmung desselben zu den schwierigsten Aufgaben in der Malerei gehört.

Besonders reich in der Färbung sind die Landschaften des Meisters, die oft mit den verschiedensten Requisiten überladen sind. Hier ist die Heuernte mit dem Regenbogen (Palast Pitti), die sogenannte Prairie de Lacken und die Marktleute — going to market —, beide Bilder in der Windsorgalerie, zu nennen.

In die Zeit seiner Vollblüte fällt Rubens Berufung nach Paris, wo er den neu erbauten Palast Luxembourg mit Darstellungen aus dem Leben der Maria de' Medici schmücken sollte. Der Stoff war an sich ein sehr misslicher. Das Bildnissmässige schien den Schwung des Malers zu hindern. Durch eine Art Gewaltstreich schob Rubens die Darstellungen auf das Feld der Mythologie und Allegorie. Die Arbeit ist trotz ihres Reichthums an herrlichen Gestalten verunglückt. Einige der einund-

zwanzig Gemälde, in denen Reales und Allegorisches sich zu auffallend berühren sind, anstatt feierlich und gross, — ins Hochkomische gefallen. Nicht viel glücklicher war Rubens in seinen Malereien, welche er auf König Karls I. Wunsch im Palast Whitehall in London ausführte. Die Apotheose Iakob I., allegorisch gehalten, ist sehr kühl und förmlich. Das Schönste an den Arbeiten in Whitehall-Palace sind die Friese, mit kolossalen Genien in Knabengestalt. Die concret-plastische Kraft von Rubens reichte für die Kolossalfiguren in Whitehall nicht aus. Die volle Erscheinung des Lebens muss bei derartigen Darstellungen zurücktreten und die irdische Materie muss ihrer Schwere entkleidet werden. Rubens versuchte es, am Plafond des Saales im Whitehall-Palast hundert Centnerlasten von gemaltem Fleisch schwebend zu erhalten, und erdrückt durch die — noch dazu in schweren Oelfarben ausgeführten Bilder den Beschauer.

Bei seiner zweimaligen Anwesenheit in Madrid, wo Rubens, mit der Würde eines niederländischen Gesandten bekleidet, auftrat, malte er meist nur Bildnisse. Nach den Niederlanden zurückgekehrt nahm er eine Stellung ein, wie einst die italienischen Malerfürsten. Der bereits bejahrte Mann warb nach dem Tode seiner ersten Gattin, Isabelle Brant, um das schönste Mädchen von Antwerpen, Helene Forman und führte die Sechzehnjährige als Frau heim. Er hat die etwas derb niederländischen Reize dieser Frau in einer Reihe von Gemälden verherrlicht (La Pelisse, die schöne Helene nackt mit umgeworfenen Pelz, in der Belvedere-Galerie; ein Bildniss in der Hermitage, in Windsor, Blenheim etc). Seine zweite Verheirathung fällt in das Jahr 1631, neun Jahr später, 1640, erlöste ihn der Tod von einem langwierigen gichtischen Leiden.

Im Portrait besass Rubens eine eminente Stärke. Nur in seiner letzten Periode respectirt er die Formen seiner Originale sehr wenig, sondern malt die Personen, wie sie nach seinem Dafürhalten aussehen mussten.

Eines der schönsten Portraitstücke des Meisters ist das Bild mit den beiden Söhnen desselben, von denen der eine den Stossvogel an der Schnur hält (Dresdener Galerie). An Feinheit der Auffassung und wirksamer, idyllischer Stimmung ist das Selbstportrait des Künstlers, welcher mit seiner Isabella in einer Gaisblattlaube sitzt, bemerkenswerth.

Bei der kolossalen Fruchtbarkeit dieses Meisters, dessen Compositionen sich auf 1461 belaufen sollen, ist es fast unmöglich, hier eine nur annähernd genaue Uebersicht seiner Thätigkeit zu geben. Mit dem Mittel des Heraushebens der vorzüglichsten Leistungen dieses Künstlers wird hinsichtlich der Kürze der Schilderung nichts erreicht; denn die Gemälde des Rubens sind durchgehends der höchsten Aufmerksamkeit würdig. Reich an Rubens'schen Bildern ist die Münchener Pinakothek, Dresdener Galerie, das Belvedere in Wien (mit dem grossartigen Rubens-Saale) Galerie Liechtenstein in Wien, die Hermitage zu Petersburg, Windsor-Castle, der Louvre in Paris, Galerie von Madrid, die Museen von Brüssel und von Antwerpen etc. Als Beispiele

der Darstellungsweise des Meisters mögen die beigegebenen Abbildungen dienen: Marias Besuch bei Elisabeth (Fig. 130), in der genrehaft gemüthlichen Schilderung heiliger Geschichten der holländischen Auffassung verwandt und das für die Behandlung mythologischer Stoffe sehr bezeichnende „Urtheil des Midas“ (Fig. 131), ehedem in der Galerie Pourtalès.

In seiner letzten Periode liess Rubens viele Bilder, zu denen er nur die Skizzen lieferte, von seinen Schülern ausführen. Er ergeht sich in seinen letzten Jahren in oft widerwärtig überladenen Compositionen, besonders in jenen, welche dem Kreise classischer Mythe angehören. Die Formen, welche fast stets, namentlich was die weiblichen Figuren betrifft, eine bedenkliche Ueppigkeit zeigen, werden schwammig, verquollen bis zum Ordinären. Dass aber Rubens im Stande war, sich zu der Grösse seiner Blüteperiode aufzurichten, beweist das meisterhaft gemalte, leider aber durch das Grässliche der Darstellung abstossende Bild der Kreuzigung des Apostels Petrus, welches in der Kirche dieses Heiligen zu Cöln aufbewahrt wird.

Schon unter seinen Schülern erlosch die Kraft und der Lebensglanz, welche Rubens in die niederländische Malerei einführte. Der Universalität des Meisters gegenüber spielt der viel bewunderte *Anton van Dyck* (1599—1641) eine betrübend einseitige Rolle. Dieser Lieblingsschüler des Rubens besass von früher Jugend an eine bedeutende technische Geschicklichkeit. Rubens aber rieth ihm von den grossen historischen Compositionen ab und machte ihn frühzeitig darauf aufmerksam, dass seine Kraft im Portraitartigen liege. Van Dyck scheint nicht übel geneigt gewesen zu sein, dies Urtheil dem geheimen Künstlerneide des Rubens zuzuschreiben.

Für den grossen Affect reichte Van Dycks Begabung nicht aus. Von sanftem Temperament, sehr wenig mit Phantasie begabt, sah er sich darauf hingewiesen, auf den starken äusserlichen Ausdruck zu verzichten und dagegen die Innerlichkeit in ruhiger, tiefer Weise zu erfassen. Im Colorit besass Van Dyck grosse Meisterschaft, erscheint aber in seiner Lichtführung viel unfreier, viel mehr an das Locale gebunden, als Rubens. Breite der Färbung fehlt diesem Meister fast niemals, dagegen desto öfter die Macht der Lichtströmung. Van Dyck darf nicht mit der Vehemenz seinen Vortrag beginnen, wie dies so oft bei Rubens vorkommt — er würde keine Mittel für die Steigerung seiner Licht- und Lufteffecte übrig behalten. Bei Van Dyck ist daher der Gesammtton der Bilder tief gestimmt — er operirt mit kalten Farben, kühlen Schatten und steigt nur sehr umsichtig zu seinen höchsten Effecten empor. Ganz besonders versteht sich seine Palette auf die harmonische Weiterführung der Tinten.

Die erste Periode dieses Malers zeigt denselben noch völlig unter dem Einflusse der Malweise des Rubens. Die Dornenkrönung und Verspottung Christi (im Berliner Museum) besitzt einen starken Hauch von Rubens'schem Feuer der Auffassung und des Vortrags und eine Mannigfaltigkeit und Kraft in den Charakteren, die Van Dyck später sehr selten

zu zeigen vermochte. Der Judaskuss in der Galerie von Corshamhouse ist ebenfalls in leuchtender Färbung gehalten und in einzelnen Partien geradezu auf einen starken Effect hin gearbeitet.

Die Studien, welche Van Dyck in Italien machte, führten ihn von der Malweise seines Meisters zu einer ruhigern, gemessenern Auffassung des Harmonischen der Form und zum Ausdrucke einer edleren, geistig durchbildeteren Charakteristik, als solche Rubens in der Gewalt hatte. Auch Van Dycks Färbung ward umgestimmt und neigte sich dem fein Abgedämpften und Eleganten zu.

Im Grunde seines Wesens ist Van Dyck ein Maler des geistig und seelisch Reflectirten. Wer ihn nicht genau prüft, könnte eine ganze Reihe seiner Gemälde — unter Anderen seine schönsten Portraits — für im höchsten Grade unmittelbar aufgefasst halten. Van Dyck baut gleichsam seine Portraits aus einer Anzahl fein beobachteter Einzelnheiten auf, denen er, nach Maassstab der von ihm an seine Bilder gestellten künstlerischen Forderungen, ihren festen Zusammenschluss verleiht. Ihm entgeht das Individuelle sammt der momentan günstigsten Stimmung der Figuren selten oder nie; aber das Leben springt bei Van Dyck nicht aus dem Dargestellten selbst heraus, sondern ist das Resultat des Nachdenkens und der Empfindung des Künstlers.

Dies ist eine der Ursachen, weshalb Van Dyck für die grosse Composition fast immer ungenügend erscheint. Um zum dramatischen Ausdrucke zu gelangen, bedurfte es für Van Dyck eines langen, anstrengenden Weges, während Rubens ohne Weiteres die Gebilde seiner Phantasie in Action setzen konnte. Vielleicht ist Van Dyck in jenen Werken am grössten, welche sich unmittelbar an die Malweise seiner Frühperiode anschliessen. Die jugendliche Kraft, das Feuer der Empfindung erinnert noch an Rubens; die Gemälde besitzen noch grosse Lichtwirkung und zeigen zugleich die harmonische Gruppirung und Formengebung der italienischen Eklektiker der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhundert. Ein kühn concipirtes Gemälde ist die Aufrichtung des Kreuzes (in der Kirche Nôtre Dame zu Courtray). Innig und voll fein abgestuften Ausdrucks sind Van Dycks Darstellungen des vom Kreuze herabgenommenen Heilandes. Das Centrum dieser Bilder ist in der Regel die trauernde Schmerzensmutter mit dem Leichnam des Sohnes auf den Knieen. (Dergleichen Gemälde befinden sich in der Akademie von Antwerpen, in der Münchener Pinakothek, im Palast Borghese, Madrider Museum u. a. a. O.) An Schönheit und Tiefe wetteifern die Darstellungen dieser Scene, welche in der Kirche der Capuciner in Antwerpen und im Berliner Museum (Fig. 132) bewahrt werden. Grosse Kreuzigungen von van Dycks Hand befinden sich im Dome von Mecheln etc. Wie für die Auffassungsweise dieses Meisters geschaffen sind die Sante conversazione (in der Bridgewater-Galerie, im Belvedere zu Wien mit St. Hermann, im Berliner Museum etc.).

Auf dem Felde classischer Mythe war Van Dyck nicht glücklich. Manche Gemälde dieser Gattung besitzen ein mit äusserster Zartheit aus-

Fig. 132. Pietà. Von Van Dyck.

geführtes Nackte, wie die berühmte Danaë des Dresdener Museums; durchschnittlich aber fehlt es den classischen Scenen an innerem Leben.

Digitized by Google

In grossartiger Weise aber kommt die Beseelung nicht nur, sondern die — mehr feine als kraftvolle — Durchgeistung der Figuren in Van Dycks Bildnissen zur Geltung. Während seines Aufenthalts zu London malte Van Dyck wie einst Hans Holbein eine grosse Zahl hochgestellter, durch Talent oder Schönheit berühmter Personen. Die widerwärtig symbolisirende Manier, in welcher das Reiterbild Kaiser Karls V. (Tribune der Uffizien) gemalt ist, ward beseitigt und eine scheinbar sehr einfache, im Grunde aber höchst künstlerische Darstellung bildete für Van Dyck die Regel. Er verlor nie den Zweck aus den Augen, jedes Bildniss zu einem rund abgeschlossenen Bilde zu erheben, obwohl er die Anordnung des, die Lichtführung und Färbung stützenden, Beiwerks mit grosser Simplicität und berechnender Vorsicht behandelte. Einen vollen Gegensatz bilden die beiden schönsten Portraits Van Dycks: dasjenige des Cardinals Bentivoglio und des Königs Karls I. von England. Im erstern Bilde ist die momentane Bewegung aufgefasst und die Farbenstimmung ist eine leuchtend warme. Das Weiss der Alba mit der rothen Robe und dem roth behangenen Tische, so wie die Weiterführung des Weiss in dem Briefe, welchen der Kirchenfürst in der Hand hält, ist auf bewundernswerthe Art zur Harmonie gebracht, indess das Antlitz als Vermittelung dient (im Palast Pitti). Karl I. dagegen erscheint in dunkler Kleidung, mit weissem Halskragen, blassem Antlitz und bräunlichem Barthaar und mit braunen Augen. Die Töne sind alle stumpf und besitzen dennoch eine eminente Gesammtwirkung. Hier ist das charakteristisch Verfestete der Züge und des Ausdrucks festgehalten (Dresdener Galerie). Die Reiterbildnisse Van Dycks machen, schon wegen der sehr mangelhaften Pferde, einen unerquicklichen Eindruck. Das schönste Ross, welches Van Dyck malte, war das Bildniss seines eigenen Schimmels, den er bei seinem Abgange nach Italien von Rubens geschenkt erhalten hatte. Den Schimmel reitet St. Martin, welcher mit dem Degen seinen Mantel zertheilt, um die Blösse eines Bettlers zu decken (Savelthem).

Auf einem ganz anderen Standpunkte befindet sich ein zweiter, bedeutender Schüler des Rubens, *Jacob Jordaens* (1593—1678). Man könnte sagen, dass diese Beiden die Haupterben der Rubens'schen Darstellungsweise seien. Was bei Rubens untrennbar verbunden auftritt, das eignen sich die Schüler, jeder nach seiner Weise, an. Es versteht sich ohne Weiteres, dass die Darstellungsweise des Meisters Rubens auf solche Art der entschiedenen Zersetzung anheimfallen musste. Van Dycks Auffassung reicht in directer Art bei Weitem nicht an die dramatische Kraft derjenigen von Rubens; aber als Ersatz für die mangelnde Unmittelbarkeit der Auffassung besitzt Van Dyck, wie oben geschildert, eine Vertiefung der Innerlichkeit, eine innere Berechtigung der Individualität, die den Figuren des Rubens nur zu oft fehlt.

Jordaens wendet sich auf die formale Seite seines Meisters. Wie Van Dyck Rubens ins Verfeinerte übersetzte, so übertrug Jordaens die Formen von Rubens ins Vergröberte, ja ins Niedrige. Mit der Formen-

gebung seines Meisters vertraut und der Wiedergabe derselben in seiner Frühperiode in mechanischer Weise mächtig, folgte er als selbständiger Maler den naturalistischen Principien. Für die Historie war Jordaens schlechterdings nicht geschaffen; auch seine classischen Stoffe, obwohl meist die Richtung auf das Genre nehmend, sahen viel mehr burlesken Parodien der Antike als einer charakteristischen Auffassung derselben ähnlich.

Die verquollensten Figuren des Rubens, zumeist dem bacchischen Kreise und der Allegorie angehörend, sind noch immer edel, mit der breitspurigen, niederländischen Formengebung eines Jordaens verglichen. Die reale Welt wird von Jordaens, ihrem Charakter nach, sehr getreu aufgefasst; er erlaubt sich jedoch, die Formen nach seiner eigenen Idee von malerischer Wirkung abzuändern. Am stärksten ist Jordaens, wo er die mit Geldsäcken gesegnete niederländische Bürgerlichkeit, oder das sittenrohe Bauernthum von Brabant und Flandern zur Erscheinung bringen kann. In seinen Trinkgelagen, bei denen es sehr wüst herzugehen pflegt, in seinen Festen des Bohnenkönigs traf er genau den Punkt seiner Stärke. Der hier entwickelte Humor ist sehr grobkörniger Art; die Formen sind breit und besitzen dennoch keinen sinnlichen Reiz — Alles ist bis zur Ermüdung schwerfällig.

Es sind hier einige Schüler und Nachfolger des Rubens und seiner beiden Hauptschüler aufzuführen. *Abraham Janssens* aus Antwerpen (1567—1632) legte sich besonders auf die Darstellung der Effecte des Lampen- und Fackellichts. Sehr verblasen ist die Rubens'sche Malweise bei *Gerard Zeghers* (1591—1651) zu finden, welcher bei Janssens die Kunst erlernt zu haben scheint.

Eine grössere Bedeutung kann *Caspar de Crayer* (1582—1669) beanspruchen, welcher besonders im Portrait Tüchtiges leistete. Auch in seinen kirchlichen Stoffen pflegt das Porträtartige zu überwiegen.

Eigenthümlich ist die Stellung von *Theodor Rombouts* (1597—1637) der Schule des Rubens gegenüber. Er war ein Schüler Janssens, und nahm frühzeitig die Richtung auf das Portrait. Seine Beleuchtung ist ebenso energisch wie correct, leidet indess an einer Schärfe und Schwere in den Schatten, die der Künstler nie zu beseitigen vermochte. Rombouts entfaltet eine Kraft der Charakteristik, welche an die italienischen Naturalisten erinnert, denen der Niederländer in der Zeichnung entschieden überlegen war. Rombouts vermochte seinen Figuren eine tiefe Bewegung zu verleihen und war des Ausdrucks des Leidenschaftlichen mächtiger, als die meisten Epigonen des Rubens. Als Rombouts nach Italien ging, war er bereits ein geübter Maler. Wenn er mit einem der Italiener Aehnlichkeit hatte, so wäre dies Tintoretto. Rombouts besitzt Züge der gewaltsamen Bewegung des Venetianers, so wie Farbenglut in den Lichtern und Schwere in den breiten Schattenpartien. Die grosse, freie Anordnung liegt indess nicht in seiner Macht. Nur zu oft macht sich das Isolirte seiner übrigens meisterhaft gezeichneten Figuren geltend. Jede Figur

wirkt für sich mit voller Kraft; die ursächliche Verbindung der Composition aber fehlt in den meisten Fällen. Rubens traf mit einem Gewalthiebe stets sein Ziel, — Rombouts muss sich auf das erkältende Ausprobiren legen, wie weit seine Kraft reicht.

Trotz dieser starken Mängel war Rombouts eitel und neidisch genug, nach seiner Rückkehr aus Italien Rubens den Rang streitig machen zu wollen. Janssens meinte in Rombouts den Mann gefunden zu haben, der Rubens die Spitze bieten könne. Rombouts malte zwei seiner Hauptbilder, die „Opferung Isaaks" und eine „Themis" für den Justizpalast zu Gent. Selbst Rubens erkannte bereitwillig die Kraft der Darstellung und die naturwahre Färbung dieser Bilder an. Als Janssens und Rombouts indess das Gerücht verbreiteten, dass Rubens selbst nicht zu malen verstehe und nur die Bilder seiner besten Schüler als seine eigenen verschachere, da erhob sich der Löwe und antwortete durch die Kreuzabnahme, an welchem Bilde keiner von Rubens Schülern nur einen Pinselstrich malen durfte. Nach der Aufstellung dieses Meisterwerks war Rombouts' Ruhm verschollen. Zu den naturfestesten Bildern dieses Malers gehören die „Spieler" (Belvedere-Galerie), welche einen jungen Edelmann ausplündern und von dem Vater und der Schwester desselben überrascht werden.

Frans Snyders (1579—1657) stand zu Rubens in freundschaftlichen Verhältnissen. Snyders war ein Meister in der Darstellung von Thieren, welcher in seinen Jagden und Hetzen selbst nicht von Rubens übertroffen wurde. Er war namentlich vom Höllenbreughel, dann kurze Zeit von Hendrik van Balen für die Kunst vorgebildet und nahm später in seinen Thierstücken Rubens zum Muster. Für die Darstellung menschlicher Figuren besass Snyders kein Geschick und er entschloss sich daher schon frühzeitig, sich auf das Thierbild zu beschränken. Seine Auffassung der Raubthiere, des Wildes, der Fanghunde ist eine sehr eigenthümliche. Der Zielpunkt Snyders' ist die Verdeutlichung des Affects der Thierseele. Seine Figuren sind durchschnittlich keineswegs getreu nach der Natur gemalt. Es laufen bei diesem Künsler viele Verzeichnungen und ungeheuerliche Formenbildungen mit unter; aber der ganze Inhalt des Moments, die stärkste Gefühlsäusserung, gemäss dem Charakter des einzelnen Thieres, lässt dergleichen Mängel vergessen. Die Gruppirung der Figuren ist meist sehr künstlerisch, der malerische Effect stets sehr fein bemessen. Zu Snyders Zeit ward die ritterliche Jagd gegen wehrhafte Thiere, gegen die Eber und Bären der Ardennen, noch mit Leidenschaft betrieben. Der Thiermaler ward zum Lieblinge der grossen Herren und Fürsten und galt in seinem Kunstzweige für unübertrefflich. Snyders war sehr fruchtbar und hielt auf ungewöhnlich hohe Preise — kein Wunder, dass er sich bald mit dem ihm genau befreundeten Rubens an Reichthum messen konnte. Oft malte Snyders in Rubens Jagden die Thiere; auch finden sich Gemälde von Rubens, welche mit Blumen, Früchten und Guirlanden von Snyders Hand geziert wurden. Das Naturwalten, die Stim-

mung der Landschaft hatte Snyders nicht in der Gewalt. Meisterwerke dieses Künstlers sind in den meisten namhaften Galerien zu finden. Das Wiener Belvedere besitzt eine Sauhatz von höchst pathetischer Auffassung; im Berliner Museum findet sich eine höchst energische Scene, wie Bären von der Meute gestellt werden (die Bären sind sehr unrichtig gezeichnet); die Dresdener Galerie bewahrt eine Bärenhatz, bei welcher das Raubthier sich durch die Meute durchschlägt und die Jagd wieder offen macht etc. Die beiden Löwinnen oder Panther, welche ein Reh jagen (in der Münchener Pinakothek) sind in Rubens'scher Art gehalten. Suyders malte auch Stillleben und eigentliche Küchenstücke.

Auch *Jan Wildens* (1584—1653), ein Antwerpener, stand mit Rubens in engem Verkehre. Dieser Maler hatte sich der Hauptsache nach auf landschaftliche Darstellungen verlegt. Er besass ein grosses Talent für die Erfindung, eine seltene Handfertigkeit und vermochte seinen Landschaften eine kraftvolle Stimmung zu verleihen. Wildens war daher vorzüglich dafür geeignet, Rubens mit der Ausführung, manchmal auch mit der Composition von landschaftlichen Hintergründen zu unterstützen. Zum edlen Einfachen dringt Wildens jedoch selten hindurch. Er liebt es, die landschaftlichen Requisiten zu häufen, grosse Fernsichten vor den Pinsel zu nehmen und jeden Grund, als wäre derselbe eine in sich abgeschlossene Landschaft, in eigener Weise zu behandeln. Seine besten Stücke sind diejenigen, in welchen die Lichtführung breit, die Bodenformen und die Vegetation einfach gehalten sind. Die Dresdener Galerie besitzt eine Winterlandschaft Wildens, welche in der Localfärbung vorzüglich ist (scheint stark nachgedunkelt), im Vordergrunde aber ist, bei einer Jagd auf Hasen, das Zurückfallen ins Detail bemerkbar. Eine Hirschjagd (Landauer Brüderhaus, Nürnberg) zeigt viel Naturgefühl; eine Reiherbaize, daselbst, ist ziemlich umständlich angeordnet. Auch für Snyders und andere Meister malte Wildens landschaftliche Hintergründe.

Lukas van Uden (1595—1622) wandte sich ebenfalls der landschaftlichen Darstellung zu und lieferte Hintergründe für Rubens, Teniers u. A. Bei van Uden macht sich ein genaues Eingehen ins Einzelne bemerklich. Durch seine Lichtführung vereinigt er manchmal die lose zusammengestellten Details in glücklicher Weise; aber noch öfter sinkt er zum Kleinlichen oder gar Peinlichen herab. Die Stimmung ist nur selten zur Herrschaft gelangt. Oft gefällt sich Van Uden in unangenehm spiegelnden Reflexen und sucht seine Wirkung in einer Menge von verstreuten Lichteffecten. Kommen hierzu noch miniaturmässig behandelte Figuren, wie in der Landschaft mit dem Hochzeitszuge (Dresdener Museum) oder in dem gerühmten Bilde mit weiter Fernsicht, in welches Teniers d. J. seine unnachahmlichen Figuren malte (Galerie des Marquis of Bute), so löst sich die grosse Wirkung in eine elegante Spielerei auf.

Was die Nachfolger Van Dycks betrifft, so sind diejenigen, welche diesem Meister sich in England beigesellten, am geeignetsten bei Ueber-

sicht der Anfänge englischer Malerei zu erwähnen, wie Sir *Peter Lely* (*Peter van der Faes*), *David Beek*, *Jan van Ryn* u. A. In Belgien ward die Malweise Van Dycks durch *Thomas Boeschart*, eigentlich *Willeborts* (1613—1656), einen Schüler von Zeghers, von *Theodor Boeyrmans* (1620—1678), einen im Portrait ausgezeichneten Meister; *Peter Thyssens*, oder *Thies* (1616—1683), einen tüchtigen Bildnissmaler, aufrecht erhalten. Mit *Abraham Diepenbeek* (1607—1675), *Erasmus Quellinus* (1607—1678), *Frans Wouters* (1614—1659), welcher mit Vorliebe Landschaften mit mythologischer Staffage malte, so wie mit *Pieter van Mol* (1599—1650), einem guten Coloristen, und *Bertholle*t *Flemael* (1614—1675) geht die Malweise des Rubens und Van Dyck zu Ende. Als ein Nachzügler, welcher aber bereits der antikisirenden Richtung Poussins anheimfiel und die Anfäng der Zopfstyl-Malerei bezeichnet, muss *Gerard de Lairesse* (1640—1711) genannt werden. Das ausgezeichnetste Bild dieses Künstlers, den Tod des Germanicus darstellend, befindet sich in der Galerie zu Cassel.

DRITTES CAPITEL.

Die Genremalerei der spanischen Niederlande.

Fortschritte des Naturalismus. — Die religiöse Kunst von den profanen Gattungen der Malerei, Landschaft, Genre und Portrait, zurückgedrängt. — Die italienischen und die niederländischen Naturalisten. — David Teniers, Vater und Sohn. — Nachfolger und Zeitgenossen des jüngeren Teniers. — Snayers und Van der Meulen.

Die Darstellungsweise des Rubens, neben den idealistischen Elementen einen kraftvollen Realismus entfaltend, war durch die Epigonen seiner Schule bis zum Naturalismus herabgebracht worden. Die grosse Composition des Altmeisters ward kaum noch angestrebt; dagegen hob die Naturalistik, an der Masse der Portraitbilder ihre sicherste Stütze findend, allenthalben siegend das Haupt empor. Die Vorzüge der Färbung wurden mit grosser Sorgsamkeit aufrecht zu erhalten gesucht: aber die Kraft für den Ausduck der Idealstimmung wich unaufhaltsam zurück.

Der grosse confessionelle Impuls, welchem Rubens in seinen grossen Schöpfungen gehorchte, war allgemach unwirksam geworden. Das Ekstatische des ringenden und wiedergeborenen Katholicismus hatte in den

Niederlanden einer ruhigeren Auffassung Platz gemacht, seit die siebzehn holländischen „Provincien“ mit dem Schwerte in der Hand den Beweis angetreten hatten: dass ihre religiöse Ansicht das Recht habe, von der päpstlichen Curie und den katholischen Mächten unangetastet zu bleiben. Ausserdem aber hatte die Kunst in den Niederlanden durch den, schon seit den Eycks hervortretenden Zug zum Naturalistischen viele neue Bahnen eröffnet, neben welchen das Interesse für die kirchliche Historienmalerei sich vollends abschwächte. Auf die Entwickelung der Landschaft, des naturalistischen Lebensbildes und des Thierstückes ward schon öfter hingewiesen. Diese Elemente der neuen Kunstrichtung in den Niederlanden stiegen rasch empor — die Naturbeobachtung siegte über die akademische Nachahmung italienischer Meister; ja der zum Realen durchgebildete naturalistische Zug in den Werken der Rubens'schen Schule ward nur von den vorzüglichsten niederländischen Genremalern festgehalten, während die minder durchbildeten Künstler die natürliche Erscheinung in ihrer ganzen Breite und Flachheit wiederzugeben suchten. Die gemeine Natur, die grobkörnige Komik, das plump Possenhafte, welches den unteren Ständen der Niederlande eigen war — und sich bis heute fast unverfälscht erhalten hat — gab beliebte Stoffe für die Malerei her. Das Künstlerische, welches diese Abschriften der Wirklichkeit, die Gemälde der niederländischen Genremaler besassen, reducirt sich in den meisten Fällen auf eine für Aufnahme einer guten Licht- und Farbenwirkung geeignete Anordnung.

Den italienischen Naturalisten stehen die niederländischen im Kernpunkt der Auffassung diametral gegenüber. Die Einen wie die Anderen fanden die Genauigkeit der körperlichen Erscheinung, welche in unverkürztem Maasse nur das Leben selbst darbietet, für ihre Gebilde nothwendig. Es kam aber für die Italiener darauf an, die Seelenzustände der dargestellten Figuren auf schlagende Weise zur Anschauung zu bringen, und wenn ein Caravaggio die Wirklichkeit abschrieb, so geschah dies zu dem Zwecke, um für die Steigerung der Empfindung seiner Figuren eine feste Basis zu gewinnen. Unter alltäglichen gleichgültigen Umständen wird die Darstellung einer gesteigerten Empfindung zur Grimasse — Caravaggio wählte daher Situationen, welche bedeutsam genug waren, um die dramatische Bewegung oder das — meist düstere — Pathos seiner Figuren zu motiviren.

Von diesem Zweck der Naturtreue der Figuren, ihrer Situation und Umgebung, muss bei den Niederländern abgesehen werden. Die besonderen Eigenthümlichkeiten, die momentanen Zufälligkeiten in der Formenbildung und der Situation der Figuren sind eben bei den Niederländern die Hauptsache. Die Situation wird indess bei ihnen nicht ausgenutzt; sondern bleibt indifferent in Bezug auf die Gefühlsäusserung der Figuren. Es wird nur die ruhige, oder heitere Gesammtstimmung als Zielpunkt angenommen; wird ein kräftigerer Ausdruck nothwendig, so wenden sich die Niederländer an die Figuren selbst, steigern die charakteristischen

Eigenthümlichkeiten derselben und kommen auf diese Weise dahin, der Situation einen stärkern Halt zu verleihen.

Den Uebergang von den Epigonen der Rubens-Van-Dyckschen Schule zu den naturalistischen Darstellungen, für welche das Alltagsleben selbst die Vorbilder abgab, machte *David Teniers der Aeltere* aus Antwerpen 1582 — 1649). Er hat Verwandtschaft sowohl mit dem Bauern- als mit dem Höllen-Breughel; malte Scenen mit Bauern, Bettlern etc. und verstieg sich bis zur fratzenhaften Phantastik in seinen Versuchungen des heil. Antonius. Seine Färbung, wesentlich eine locale, ist oft ebenso verstreut als schwerfällig (Gemälde dieser Art hat die Belvedere-Galerie in Wien). Erst in seiner späteren Periode arbeitete der ältere Teniers auf eine Gesammtstimmung der Färbung hin. Die Darstellungen aus der biblischen Geschichte oder der classischen Mythe stehen sehr tief. Man darf diese Bilder als Parodien des Inhalts der Stoffe betrachten.

David Teniers der Jüngere, der Sohn des älteren Teniers (1610 bis 1694), vollendete seine Ausbildung unter der Leitung von Rubens. Dürftig sind diejenigen Gemälde Teniers, welche im Sinne der Malweise des Rubens gehalten sind. In seine eigentliche Bahn lenkte Teniers erst dann ein, als er in der Art seines Onkels (Höllen-Breughel) und seines Schwiegervaters (Sammet-Breughel) malte. Die Nachahmung der Versuchungen des heil. Antonius, in der Weise des älteren Teniers, gaben den Ausgangspunkt für Teniers den Jüngeren an. Diesem phantastischen Firlefanz folgten Scenen mit Hexen und Zauberern, Alchymisten. Seine heiligen Historien entbehrten durchaus der idealen Höhe, des Adels der Formen.

Gross zeigte sich Teniers in der Auffassung des Lebens und Treibens der unteren Stände. Teniers geht bei seiner Darstellung von Bauern, Hirten, Soldaten, Landstreichern etc. mit grösster Feinheit zu Werke. Er hebt bei seinen Figuren einen bezeichnenden Zug heraus, welcher selbst dem Gebildeten ein Interesse abnöthigt und denselben lockt, näher auf die Persönlichkeit dieser untergeordneten Individuen einzugehen. Teniers übertreibt nur in sehr gemässigter Weise. Er hebt die Absonderlichkeiten seiner Figuren nur in den hervorragendsten Punkten heraus und erlässt dem Beschauer alle, zur Bestimmung der Charakteristik nicht unerlässlichen, Unschönheiten, durch welches Verfahren das, was Teniers zeigt, um desto schärfer wirkt. Es liegt Geist in Teniers Figuren; ihm ist die Zeichnung des Charakters stets die Hauptsache und nie wird der Meister, seiner Licht- und Schatteneffecte wegen, die Gesichter, gleich vielen Holländern, ins Ungeheuerliche, Fratzenhafte hineinführen.

Bei den meisten Figuren, welche den eigentlichen Werkeltagsbildern angehören, interessirt die Kunst des Meisters, den allergewöhnlichsten, schlichtesten Physiognomien eine humoristische Seite abzugewinnen. Durch diesen Humor werden selbst die geistlosesten Formen veredelt.

Hinsichtlich der Anordnung kann Teniers d. J. grosse Verdienste beanspruchen. Ebenso künstlerisch vollendet ist die Licht- und Farben-

führung. Man kann an Teniers'schen Bildern dieselben Principien des grossen Styls der Lichtherrschaft und der Farbenharmonie nachweisen,

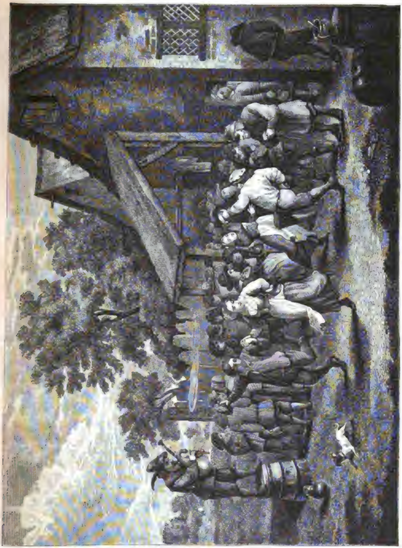


Fig. 138. Eine Kirmess. Von David Teniers d. j.

welche bei Correggio, Rubens und Van Dyck zur Geltung kommen. Man unterscheidet bei den Gemälden dieses Meisters einen Silberton und einen

Digitized by Google

goldigen Ton und schätzt die ersteren, bei denen die exacteste Ausführung herrscht (von 1664 an), in der Regel am höchsten.

Teniers entfaltete während seines langen Wirkens eine grossartige Fruchtbarkeit. Die Galerien von Wien (Belvedere), Dresden, Madrid, der Hermitage zu St. Petersburg, die Pinakothek in München, der Louvre, die königliche Sammlung im Buckingham-Palace zu London sind besonders reich an schönen Bildern dieses Meisters. Eine grosse Composition, das Fest der Antwerpener Armbrustschützengilde (1643) mit 45 Figuren darstellend, bewahrt die Hermitage. Den Pendant hierzu lieferte Teniers in seinem Brüsseler Vogelschiessen (1652), welches reiche Bild das Wiener Belvedere besitzt. Ebenfalls im Belvedere sieht man eine figurenreiche Kirmess, eine sehr ins Detail fallende Winterlandschaft, und die „Bildergalerie", ein Bild, welches eine Darstellung der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich zu Brüssel giebt, derselben Galerie, deren Conservation dem Künstler, in dessen Eigenschaft als Hofmaler und Kammerherr, übertragen worden war. Die technische Fertigkeit, das Urtheil über die charakteristischen Eigenschaften der Maler, waren bei Terniers so eminent vertreten, dass der Künstler nicht die geringste Schwierigkeit fand, die Malweise der verschiedensten Schulen und Meister nachzuahmen. Er gab in seiner Bildergalerie eine glänzende Probe von seiner künstlerischen Bravour: in den fast mikroskopischen Bildern der Galerie sieht man auf den ersten Blick den Charakter der betreffenden Meister ausgeprägt. Berühmt sind die Pastiches (falsche Bilder), welche Teniers zu seiner Erholung zu malen und in einem Nachmittage (après-dîners) zu vollenden pflegte. Bei diesen Bildern war es nicht im geringsten auf Täuschung der Käufer abgesehen — es ist ein heiteres Spiel, welchem der scharfe „Esprit" des Künstlers, der oft die Eigenheiten der Meister etwas stark betonte, die humoristische Würze verlieh.

Abgesehen von den Hexen- und Fratzenbildern erreichte Teniers in seinen Alchymisten oft eine sehr poetische Stimmung. Einer dieser bewunderten „Alchymisten" befindet sich in der Dresdener Galerie. Auffallend ist die Gleichartigkeit der Anordnung in denjenigen Gemälden Teniers', welche das Innere von Bauernschenken darstellen. Auch in den Kirmessen und Hochzeiten lässt sich der Grundzug der Anordnung durchaus nicht verkennen. Teniers scheint diesen Schablonismus als Sicherung seines Verdienstes angewandt zu haben — die auswärtigen Kunstliebhaber mussten auf den ersten Blick den Schöpfer des Bildes erkennen. Eine solche Kirmess ist in den beigefügten Holzschnitt (Fig. 133) wiedergegeben.

Auch in der Landschaft leistete Teniers Vorzügliches, ohne indess zu einer breiten Licht- und Farbenwirkung zu gelangen. Eigenthümlich sind des Meisters Affenbilder (Münchener Pinakothek), in denen anstatt der Menschen die „Magôts" die gute Gesellschaft vertreten. Die

Thierstücke Teniers sind ruhig gehalten, aber meist schwach in der Gesammtwirkung.

Einige Teniers'sche Bilder sind von lebhafter dramatischer Bewegung, — im Ausdruck aber stets ins Feine hinein gearbeitet. Selbst peinlichen Scenen weiss Teniers ein Uebergewicht des Komischen zu verleihen, wie dem Operateur, der einem heulenden Bauer ein gutes Stück der Kopfhaut wegscalpirt (im Museum zu Madrid), oder dem Zahnbrecher (Dresdener Galerie). Oft zeigte der feingebildete Hofmaler, dass er des Ausdrucks der feinen Sitte, wie viel mehr der schönen Formengebung vollständig mächtig war. Seine Concerte (ein solches Bild mit den Portraits des Meisters und seiner Familien-Mitglieder befindet sich im Berliner Museum), seine idyllisch gehaltenen, ländlichen Scenen, so wie viele Gruppen vornehmer Personen, die sich herablassen, an den rusticalen Lustbarkeiten in gemessener Weise Theil zu nehmen, beweisen: dass Teniers bereits die Richtung der holländischen Gesellschaftsmaler (eines Mieris, Netscher, Metzu u. A.) anticipirt hatte.

Der Geist Teniers' des Jüngeren, ebenso fein als umfassend, scheint aus den Gemälden seiner Nachahmer verschwunden. *Abraham Teniers*, ein jüngerer Bruder des Künstlers (1619—1691) bietet nur sehr vergröberte Abklatsche der Malweise von David Teniers. Die Färbung fällt ins Schwere, und nur selten stimmt der braune, stumpfe Ton zu den Gegenständen.

Frans Duchastel (Duchâtel) ahmte mit ziemlichem Glück dem Teniers nach, neigte sich aber der französirenden Weise des van der Meulen zu (1625 geb.; blühte bis 1668). Unbedeutendere Künstler beiseit lassend, führen wir *Justus*, oder *Jost van Craesbeeke* (1608 bis nach 1641), einen Brüsseler von Geburt, auf. Craesbeeke richtet sein Augenmerk, gleich dem Holländer Adrian Brouwer, seinem Lehrer, auf die Ausnutzung des Moments. Im Ganzen genommen erscheint dieser Schüler, welcher nach der Färbung des Meisters strebt, weniger energisch: seine Beobachtung ist weniger fein und sicher.

Neue Elemente lassen sich bei den übrigen belgischen Genremalern nicht entdecken. Entweder italisiren die Künstler gleich dem *Jean Miel* (1599—1664), welcher das italienische Volksleben oft mit Glück behandelte und auch Landschaften und — freilich dürftige — Marinen malte; oder sie legten sich auf das Portrait, wie *Pieter Meert* (1618 bis 1669), *Wallerant Vaillant* (1623—1658), *Gonzales Coquez* (1618 bis 1648), *Philipp Fruitiers* (geb. 1625). Als Landschafter thaten sich *Jakob von Artois* (1613—1665) und dessen Schüler *Cornelis Huysmans* (1648 bis 1727) hervor, zu denen noch *Abraham Genoels* (1640—1723) kommt, welcher indess dem italisirenden Styl huldigte und seiner Staffage einen sogenannten heroischen (antikisirenden) Charakter gab.

Stärker, als diese, besonders an dem Mangel an Originalität leidenden, Künstler verdienen die folgenden Maler hervorgehoben zu werden. *Jan Fyt* (1609—1691), in Antwerpen geboren, ist ein Thiermaler, wel-

cher in seinen guten Bildern dem Frans Snyders selbst nahe kommt. Die sehr schwungreiche Auffassung des Letzteren hat Fyt freilich nicht in der Hand; die Thiere sind minder geist- und affectvoll aufgefasst, und wo Fyt den höchsten Effect erzielen will, schlägt die Darstellung nicht selten in das Grimassenhafte um. Hält sich die Bewegung jedoch in gemessenen Grenzen, so kann Fyt höchst trefflich sein. Die Landschaft ist bei Fyt meist derjenigen, welche Snyders selbst malte, in Klarheit des Tons und gefälliger Anordnung überlegen. Fyt, von welchem sich namentlich in Wien und München vorzügliche Werke finden, malte auch Stillleben. Vielleicht seine vollkommenste Leistung ist die grosse Bärenhatz in München.

Mit Fyt mindestens in demselben Range stehend, wenn nicht denselben übertreffend, erscheint *Pieter Boel* (1625—1680) wahrscheinlich ein Schüler von Frans Snyders. Der Vortrag ist sauber, die Anordnung trefflich. Eines seiner besten Gemälde befindet sich in München — zwei Jagdhunde, welche todtes Wild bewachen. Auch *Paul de Vos* schliesst sich dieser Gruppe an (geb. 1600).

Folgenreich war die Malweise des *Peter Snayers* (geb. 1593 zu Antwerpen) welcher in charakteristisch behandelten Landschaften kriegerische Scenen einführte, die sich meist über die blosse Staffage erheben. Snayers ist ein Meister in der Anordnung; seine Figuren, oft sehr zahlreich auftretend, sind voll animirter Bewegung und die Landschaft ist in meist starker Stimmung, gemäss den vorgeführten Scenen, — Scharmützel, Ueberfälle, Gefechte — behandelt. Die Figuren fallen oft zu kurz aus. Am besten ist Peter Snayers in der Belvedere-Galerie vertreten. Romantisch gestimmt ist eine Landschaft mit rastenden Reitern an einem Gewässer. Ganz das Gegenstück bietet ein wildes Gefecht zwischen Fussvolk und Cavallerie, ein figurenreiches Bild von sehr geschickter Composition. Ein Hauptbild von Snayers bewahrt die Dresdener Galerie: eine Räubergruppe, welche soeben ihr Werk — die Ermordung und Ausplünderung von Reisenden — vollendet hat, wird von Soldaten angegriffen.

Der Schüler dieses Meisters, *Anton Frans van der Meulen* (1634—1690) errang viel höhere Berühmtheit als jener, obwohl er demselben ganz entschieden nachsteht. Meulen ward der Maler der Feldzüge und Siege Königs Ludwig XIV. von Frankreich, welchen er bei dessen „Heldenthaten" begleiten musste. Van der Meulen geht meist sehr äusserlich und trocken bei Auffassung seiner gemalten Panegyrik zu Werke. Er giebt Prospecte von festen Städten und stellt die Belagerung derselben, oder die Ueberreichung der Schlüssel, den Einzug seines eitlen Gebieters etc. dar. Viel werthvoller sind van der Meulens genrehaft gehaltenen Bilder. In manchen Scharmützeln entwickelt derselbe eine völlig dramatische Action. Das Detail bei Menschen und Pferden ist jedoch selten durchgebildet und die Stimmung der Landschaft harmonirt meist wenig mit den dargestellten Scenen. Meulens Hauptwerke mit historisch werth-

vollen Städteansichten (Arras, Dinant, Luxemburg u. A.) befinden sich im Louvre.

Umfassende landschaftliche Prospecte, durch massenhafte Figürchen belebt, welche militärische Bewegungen ausführen, lieferte *Robert van Hoeke* (geb. 1609), mit welchem wir unsere Uebersicht über die belgischen Maler zweiten und dritten Ranges schliessen.

VIERTES CAPITEL.

Die ältere holländische Schule.

Die Malerei unter dem Einfluss des Protestantismus. — Das symbolisirende Andachtsbild; Cornelis Engelbrechtsen. — Lukas van Leyden und sein Naturalismus. — Die Maler des Bürgerthums und die Portraitisten: Mirevelt, Hals, De Keyser, Van der Helst. — Honthorst; Poelenburg.

Die ersten Ansätze zu einer nationellen Ausbildung der Malerei in den holländischen Provinzen fallen mit den Bestrebungen der Brabanter und Flandrer vor Rubens fast völlig zusammen. Die kirchliche Kunst erscheint jedoch in Holland fast plötzlich aller innern Lebenskraft beraubt. Die Betonung der sinnlichen Seite des Religiösen, das andachtsvolle Empfindungsleben weicht vor einer eigenthümlich fremdartigen Auffassung der heiligen Geschichten zurück. Die Legende ist beseitigt und die Bibelstoffe werden im Sinne des disputirsüchtigen Zeitalters meist in abstracter, symbolisirender Weise aufgefasst. Diese Symbolik willkürlichster Art, in welche durch die holländischen protestantischen Theologen so ziemlich der ganze dogmatische Inhalt der Bibel concordanzmässig aufgelöst wurde, gab der lebensvollen Auffassung des Religiösen, wie auch der Darstellung desselben in der Kunst den Todesstoss. Den Gipfelpunkt dieser willkürlichen Symbolik findet man in den Werken des Wiedertäufers, *David Joris*.

Obgleich den letzten Alt-Niederländern in der Formengebung und Färbung nahe verwandt, zeigt *Cornelis Engelbrechtsen* aus Leyden (1468—1533) bereits ein stark symbolisirendes Element. Sein Hauptwerk, zugleich das einzige beglaubigte Bild dieses Künstlers, ein umfangreiches Altarwerk (Rathhaus zu Leyden) ist trocken und hart in den Formen, höchst umständlich in den vielen müssigen Figuren und zeigt auf dem Unterbilde einen nackten, todten Adam, aus dessen Leibe sich der Baum des Lebens erhebt.

Die kirchliche Empfindung wird von dem Schüler Engelbrechtsens, *Lukas van Leyden* eigentlich *Huyghens* genannt, (1494—1533) ganz beseitigt. Dieser fusst auf einer genrehaften Auffassung der lebendigen Erscheinung, geht ganz in profaner Weise — oft mit einer an Frivolität grenzenden Oberflächlichkeit — zu Werke und mischt, gerade wie es ihm augenblicklich genehm ist, Phantastisches, Bizarres, Hässliches und in charakterisirter Weise zum Schönen Hinstrebendes zusammen. Wer Lukas van Leyden nicht missverstehen will, der muss vor allen Dingen die Wahrheit festhalten: dass ihn selbst seine biblischen Bilder durchaus nicht interessiren. Nur da, wo er lebenswahre Züge, einen der Wirklichkeit abgelauschten Ausdruck ins Spiel setzen kann, erwärmt sich Meister Lukas und kann dann vortrefflich sein. An Erfindung war dieser Künstler unerschöpflich. Nicht, dass er eben durchaus Neues, Originales zu geben hätte — er wiederholt sich sogar sehr oft — aber seine Composition ist in immer abwechselnder Weise geordnet und besitzt fast stets einen eigenthümlichen Gesammteffect. Lukas van Leyden erkennt man am besten aus seinen Kupferstichen und Radirungen, deren er eine grosse Menge fertigte. Die besten Blätter sind in der Regel diejenigen mit genrehaften Darstellungen. Gemälde dieses Künstlers kommen nur selten vor. Sehr geistlos ist das grosse Jüngste Gericht des Meisters (im Rathhause von Leyden). Nur die Aussenbilder der Flügel, mit den Figuren von St. Peter und Paul können auf Grösse der Charakteristik Anspruch erheben. Das bedeutsamste Werk soll ein Flügelaltar (im Besitze des Kunsthändlers Laneuville in Paris) sein, eine reiche Composition, mit der Errichtung der ehernen Schlange und vielen, fast miniaturmässig ausgeführten Figuren*). Ein junger, in einer Landschaft erscheinender Ritter (Liverpool-Institution) gehörte wahrscheinlich zu einem verstreuten Altarwerke. Bedeutend interessanter als einige gut gemalte kirchliche Bilder (eine Geburt Christi — 1531 — in der Galerie Liechtenstein in Wien, eine Madonna mit St. Magdalena und dem Stifter in der Münchener Pinakothek) giebt sich Lukas von Leyden in seinen Genre-Gemälden, unter denen eine Spielgesellschaft von Männern und Frauen (Pembroke-Galerie) mit dem Geiste und der Schärfe eines Giorgione gemalt ist. Der Zahnbrecher (Devonshire-House in London) ist mindestens eben so lebhaft aufgefasst; aber bedeutend nachlässiger ausgeführt. Der Einfluss dieses Künstlers kann nicht zu hoch angeschlagen werden. Er suchte durch die Kunst auf das Volk zu wirken, aus dessen Leben und Treiben Lukas den besten Theil seiner Leistungen schöpfte. Man hat Lukas van Leyden den holländischen Dürer genannt — eine Ehre, die dieser Künstler, welcher sich kaum jemals seine eigene, strengkünstlerische Ausbildung zum Ziele gesetzt hat, jedoch nicht verdient. Lukas van Leyden ist über seine allerdings eminente Naturanlage selten hinausgekommen. Er tritt — fertig, wie er später erscheint — bereits

*) Vergl. Waagen, Handbuch der Geschichte der niederl. Malerei.

mit 15 Jahren in seiner Versuchung des heil. Antonius (Kupferstich) auf. Ein grosses Verdienst besizt Meister Lukas unbestritten — er ist in seinen Bildern, denen kein äusserlicher Zwang anhaftet (wie den Altarwerken) stets vollständig populär.

Mit dem in den katholischen Niederlanden sich geltend machenden italisirenden Zuge, welcher in den Werken des Rubens zu einer freien, glanzvollen Entfaltung kam, geriethen auch die Holländer in die Bahnen der Italiener. Eine feste Haltung ist jedoch in der Darstellungsart der Holländer erst dann nachzuweisen, als sie die Andachtsstimmung in den heiligen Geschichten fahren liessen und sich der Wiedergabe des Vorgangs selbst, so wie der Aeusserlichkeiten, unter denen sich derselbe vollzog, widmeten. Diese Art der Epik schloss sich unmittelbar der naturalistischen Auffassung an, für welche Michel Angelo Amerighi da Caravaggio in Italien die Bahn gebrochen hatte. Von diesem Punkte bis zur Darstellung des wirklichen Lebens in der ganzen Zufälligkeit seiner Erscheinungen war nur noch ein kleiner Schritt.

Der Periode des Ueberganges vom idealisirenden zum naturalistischen Styl gehören einige nennenswerthe Meister an. Welches auch ihre besondere Darstellungsart sein mag, das Portrait fühlt sich allenthalben heraus. Die Maler scheinen ihr Höchstes im Profanbilde in einer oft fast erschrecklichen Anhäufung von Bildnissen zu suchen, wie in den Gemälden von Schützen-Gilden, Bürgeraufzügen, Rathsversammlungen, die allerdings in so weit culturgeschichtlichen Werth besitzen, als dieselben einen Schluss auf die grossartige Entwickelung des holländischen Bürgerthums zulassen. Künstlerisch gewürdigt, können nur wenige dieser stattlichen Aufzüge Werth beanspruchen, und dann liegt der Vorzug der Gemälde fast nie in der charakteristischen Wiedergabe der opulenten Bürger der siebzehn Provinzen.

Michael Janson Mierevelt (1567—1651) aus Delft ist wesentlich ein Bildnissmaler. Sein Hauptwerk ist eine Schützengilde (1611) mit vielen lebendig aufgefassten Figuren, die indess der übersichtlichen Anordnung und einer geschlossenen Beleuchtung entbehren (Rathhaus zu Delft).

Mit einem Anfluge von Genrehaftem pflegte *Frans Hals* (1584—1666) seine keck gehaltenen Bildnisse zu versehen. Obgleich Hals in Mecheln geboren worden war, betrachtete er sich doch, da er von Jugend auf in Haarlem gelebt hatte, als einen Holländer. Er besitzt grosse geistige Beweglichkeit und geht, wenn er Bildnisse malt, nie völlig in der Darstellung auf, wie Van der Helst u. A. Hals charakterisirte die Köpfe zwar sehr fein, behält aber seinen Zweck im Auge ein „Bild" zu machen. Er veredelte die Gesichter nach seinem Geschmack. Beleuchtung und Färbung sind kraftvoll, während die Zeichnung nicht selten mangelhaft erscheint. Oft sind die Formen in den bauschigen Costümen kaum zu verfolgen. Hals malt die Köpfe zu klein, die Figuren zu lang gestreckt. Die Genrestücke sind brav gemalt, aber steif in den Gliedern der Figuren.

Die Mehrzahl seiner Portraits ist verschollen; erwähnt sei hier das höchst lebendig und geistvoll aufgefasste Bildniss eines reich gekleideten jungen Patriziers, aus der ehemaligen Galerie Pourtalès, neuerdings in den Besitz des Marquis von Hertford übergegangen. (Fig. 134). Das Altmänner-Haus (Oude Mans'-Huys) zu Haarlem hat einige werthvolle Bildnisse und „Versammlungen". Eine der letzteren ist durch ihre geschlossene Lichtführung den Werken Rembrandts verwandt. Eine schöne, local gefärbte, Bürgerwache ist auf dem Haarlemer Stadthause; die „Puffspieler" in der Belvedere-Galerie u. A.

Ein tüchtiger Portraitist war *Jakob Gerrits Cuyp* (geb. 1575). Schützen-Versammlungen malte *Jan van Ravestein* (1580 bis nach 1665) und *A. Lion* (blühte um 1628).

Wichtiger ist *Theodor de Keyser* (blühte von 1625—1660), obgleich dieser Maler im Stande ist, eine ungemeine Schwerfälligkeit im Ausdrucke zu entwickeln. Seine Färbung ist in der Regel meisterlich, besonders in den matten Lichtern und Halbschatten und oft zeigt Keyser eine unübertreffliche Naivetät in der Charakteristik seiner still-behäbigen Gruppen. Man kann Keyser auf die Wetterscheide zwischen den italisirenden Holländern, Rembrandt und den Kleinmeistern stellen. Seine Gemälde sind von kleinem Maassstabe und ebenso selten als werthvoll.

Ganz der Naturalistik hingegeben, in vollster Genauigkeit der natürlichen Erscheinung folgend, tritt *Bartel van der Helst*, aus Amsterdam (1613—1670) auf. Man steht in seinem, mit äusserstem Fleisse gearbeiteten Gemälden der Natur selbst, oder einem Camera-obscura-Bilde derselben gegenüber. Die Kunst der Wiedergabe des Natürlichen vergisst man vor den Gemälden dieses Meisters und kommt kaum dazu, sein höchst fein empfundenes Arrangement der Farben und des Beiwerks — oft ganz im Sinne Van Dycks erscheinend — zu bewundern. Bei Helst ist Alles aus einem Guss; die Gegenstände wirken selbst; von einer durch den Maler beabsichtigten Stimmung findet sich selten eine Spur. Seine Portraits sind Perlen reinster Art. Bekannt ist in weiteren Kreisen Helsts Bild der „Quatre Bourgmêsters" (vier Bürgermeister), drei stattliche Vorsteher der Amsterdamer Schützengilde mit einigen anderen Nebenfiguren. Auch das Gastmahl der Amsterdamer Bürgerschützen zu Ehren Wits und zum Gedächtniss des Münsterschen Friedensschlusses (Amsterdamer Museum) ist ein Meisterwerk in seiner Art. Ein stattliches, prunkendes Leben ist rings zu erblicken; im höchsten Grade wirksam sind die kräftigen, hochgeputzten Schützen-Gestalten, so wie der Ausdruck festlich-heiterer Laune, dem man auf allen Gesichtern begegnet. Die Lichtführung dagegen ist keine geschlossene. Der Farbenpomp hat den Maler zu der Hervorhebung der Localtöne geführt.

Eine eigenthümliche Stellung nehmen die beiden folgenden Meister Honthorst und Poelenburg ein, welche beide durch längerem Aufenthalt in Italien von ihrer nationalen Kunstweise abgelenkt wurden. *Gherard Honthorst* von Utrecht (1592 — um 1662) cultivirte besonders

den herrschenden Lichteffect. Dieser Künstler ist höchst bedeutsam für die Färbung sowohl, wie für die Wirklichmachung des Raumes. Sein Lehrer, Abraham Bloemart, hat nur geringen Einfluss auf Honthorsts Malweise gehabt, denn der Künstler wandte sich, als er 1610 in Rom anlangte, entschieden dem Italianismus zu. Die „starke" Darstellung eines

Fig. 134. Portrait eines Cavaliers. Von Frans Hals.

Caravaggio, dessen Einfluss damals auf der Höhe stand, zog Honthorst unwiderstehlich an. Ihm war es indess nicht um Darlegung eines gewaltigen Affects, wie den Caravaggionisten, zu thun; sondern er wollte die Kraft der Stimmung in eindringlichster Weise fassen. Er verlegte sich besonders auf Scenen mit künstlicher Beleuchtung. Mit ungemeiner Wahrheit stellt er die Wirkung des Kerzenlichts, der Fackeln, Pechpfannen, Laternen dar. Uebrigens sind seine Bilder inhaltsarm, was bei den meist grossen Dimensionen derselben doppelt ins Gefühl fällt. In seinen biblischen Historien ist er schwach: das beste dieser Bilder dürfte das Verhör Christi vor Pilatus sein (Galerie Sutherland in London). Die Scene ist von einer flackernden Kerze meisterhaft beleuchtet. Die Befreiung St. Petri (Berliner Museum) kommt an Ernst der Stimmung

diesem Bilde nahe. Gemein in der Formengebung ist das grosse Bild mit einem Zahnbrecher (in der Dresdener Galerie), besser sein Concert (im Louvre).

Die deutlichste Richtung auf die aus der naturalistischen Auffassung der Holländer hervorgehende Kleinmalerei finden wir bei *Cornelis Poelenburg* aus Utrecht (1586—1660), der gleich Honthorst ein Schüler Bloemarts war, während seines Aufenthalts in Rom sich aber an Adam Elzheimer anschloss. Bezeichnend ist für Poelenburg die Landschaft, welche mit Scenen aus der biblischen Geschichte, mit badenden Nymphen etc. staffirt ist. Ein höchst treffliches Bild ist die Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten (im Louvre). Poelenburg war so künstlerisch durchbildet, dass es schwer wurde, seine bewunderten Bilder nachzuahmen. Obgleich er manche Schüler hatte, so ist deshalb keiner seiner Malweise gefolgt.

Mit diesen Meistern kann die Uebersicht der ältern Holländer füglich geschlossen werden; denn weder *Abraham van den Tempel* (1618—1672) noch *Johannes Spielberg* (1653 führte er ein grosses Schützenbild für das Amsterdamer Rathhaus aus) oder *Lieve de Jonghe* u. A. zeigen Eigenthümlichkeiten, welche in den bereits genannten Malern nicht in der Weise ihrer Periode voll zur Geltung gekommen wären.

FÜNFTES CAPITEL.

Rembrandt und seine Schule.

Rembrandt van Ryn. Charakter seiner Malerei; Hauptwerke; seine Radirungen; seine Lebensverhältnisse. — Rembrandts Schüler und Nachfolger: Van den Eeckhout; G. Flink; Ferd. Bol; Jan van der Meer; Pieter de Hooghe; Nic. Maes; S. van Hoogstraeten.; Leonhard Bramer.

Es ist eine Parallele zwischen der Entwickelung der italienischen Malerei und derjenigen der Niederlande zu ziehen, welche bezeugt, dass das Wesentliche des Fortschritts jenseit wie diesseit der Alpen, trotz aller äusserlichen Verschiedenheiten, dennoch sich innerhalb der gleichen Grenzen bewegte. Die Italiener suchten sich der Formengebung, des Ausdruckes zu bemächtigen, und bevor sie in dieser Hinsicht nicht das Höchste erreicht hatten, blieb die Auffassung des Immateriellsten, was die Erdennatur darbietet, des Lichts und seiner Wirkungen gleichsam eine unnahbare Aufgabe. Mochten die Niederländer, mit Ausnahme von

Rubens und seinen besten Nachfolgern, auch nicht die ideale Schönheit der Form suchen, so wurden sie doch, wie durch unwiderstehliche Gewalt zur genauen Wiedergabe der Form nach dem Vorbilde des Lebens selbst hingezogen. Erst dann, als die Künstler das Feste der natürlichen Gestaltung beherrschten, thaten sie Schritte, um die äusseren Bedingungen der Erscheinung naturgerecht aufzufassen.

Rembrandt ist, dem Wesentlichen nach, der Maler dieser äusseren Erscheinungs-Bedingungen, — von Licht und Luft. Selbst die Färbung der Gegenstände ist ein Aeusserliches, — gleichsam von denselben Abgetrenntes, geworden und muss im vollsten Maasse den Wirkungen des Lichtes gehorchen. Bei Rembrandt ist das ganze Bild in Stimmung aufgelöst — man könnte seine Werke, ihrer Wirkung nach, gemalte Musik nennen. Nicht nur die Figuren, sondern auch ein meist sehr reiches Beiwerk, sind Träger des Lichts. Rembrandt giebt dem Unbedeutendsten durch seine Lichtführung einen herrschenden Werth und drückt innerlich Bedeutendes in den Schatten zurück. Die Principien seiner Compositionsweise weichen entschieden von den Regeln ab, welche durch die Werke der grossen Meister vor ihm geheiligt wurden. Die Gruppen dieses merkwürdigen Künstlers bestimmen nicht die Lichtführung, sondern sie sind gemäss der besonderen Lichteffecte, welche Rembrandt beabsichtigte, arrangirt.

Auf die genaue Ausführung der Figuren kommt es Rembrandt sehr selten an, man möchte denn eine Reihe von Portraits und bildnissmässigen Gemälden ausnehmen. Stellung, Geberde, Gesichtsausdruck werden scharf markirt; der Beschauer hat bei der Betrachtung der Rembrandtschen Figuren in Gedanken ungemein Vieles zu ergänzen — aber auch selbst diese Undeutlichkeit dient trefflich dazu, die Phantasie zu erregen und zum Eingehen auf die Gesammtstimmung des Gemäldes geschickt zu machen. Rembrandt ist oft mit Correggio zusammengestellt worden. Allerdings steht der holländische Künstler mit jenem italienischen Meister auf demselben Princip, demjenigen der herrschenden Lichtführung; aber Correggio giebt durch seine Lichteffecte den Localtönen, besonders im Nackten, den höchsten Schmelz, während Rembrandt seine Figuren vor allen Dingen zu dem Zwecke gebraucht, dass sie gewissermassen den Massstab für seine eben in der Luft befindlichen Lichteffecte abgeben. Den Ausdruck, in starken, sicheren Zügen gegeben, verfehlt Rembrandt niemals; die Formengebung aber sinkt, und zwar oft in seinen besten Bildern, auf eine, zuweilen kaum zu erklärende Stufe der Verkümmerung herab. Es kommt nicht selten vor, dass die Gestalten, welche sich aus den Rembrandt'schen Schattenmassen losringen, geradezu Caricaturen sind, obgleich der Maler vielleicht eine sehr edle Figur hätte zeigen sollen. Man darf an Rembrandt nicht hinantreten, um die Verwirklichung von Regeln zu suchen; — er ist regellos und gehorcht dem Impulse des Augenblicks. Er ist geradezu unerschöpflich in der Erfindung des Arrangements der Lichtführung, und folglich — da dies für ihn maass-

gebend ist — in der immer neuen Auffassung seiner Gruppen. Denkt man sich die Lichtführung beseitigt, so wird man es oft für unbegreiflich finden, dass Rembrandt auf eine so absonderliche Art gerieth, seinen Stoff darzustellen. Ist die Lichtführung aber vertreten, so schwindet das Seltsame, Regellose, Phantastische; ein harmonisches Ganze, und zwar meist ein sehr fein berechnetes, tritt uns sodann entgegen.

Man würde indess irren, wollte man voraussetzen, dass Rembrandt die Breite der Lichtführung stets sicher zu beherrschen vermochte. Meist ist dieser Maler in den Gesammtformen seiner Lichter und Schatten nicht besonders glücklich. Seine Anordnung besitzt selten eine solche Breite, um seinen Gemälden noch auf eine beträchtliche Distanz ihre Wirkung zu sichern. Will man Rembrandts Helldunkel würdigen, so muss man seinen Bildern näher treten, um das wunderbare Detail zu betrachten und seine Contraste und zarten Uebergänge nicht einzubüssen.

Rembrandt geht mit einer ganz erstaunlichen Freiheit und Sicherheit bei seinen Arbeiten zu Werke. In dieser Hinsicht ist selbst ein Rubens ihm nicht überlegen. Rembrandt fand keine Schwierigkeit, die verschiedenartigsten Stoffe in seiner Manier zu behandeln. Freilich fördert er zuweilen sehr absonderliche Dinge zu Tage. Gleich seinem grossen Nebenbuhler, Rubens, streckte er seine Hand nach fast allen Gebieten der Malerei aus; er gab biblische Historien, Profangeschichtliches, Genrebilder, Portraits, Gildenaufzüge, mythologische Darstellungen und Landschaften. In den Genrebildern, Portraits und Landschaften erscheint Rembrandt am gleichmässigsten nach allen Seiten hin ausgebildet; am schwächsten ist der Künstler, wenn er classische Stoffe zu malen unternimmt. Oft sind seine wundervollsten Lichteffecte auf solchen Bildern angebracht, die mit wahrhaft widerwärtigen Figuren versehen sind.

Ueber Rembrandt ist viel geschrieben worden. Die Künstler des XVIII. Jahrh., welche die Wiederbelebung der Malerei aus der antiken Form als Ziel verfolgten, haben diesen Meister sehr tief gestellt. Neuerdings ist das Gegentheil eingetreten und die Wunder des alten Zauberers des Helldunkels werden mit sehr phantastischem Redepomp gefeiert. Gewiss ist es, dass Rembrandt — dem dramatischen Rubens gegenüber — die Lyrik vertritt und kraftvoll die Stimmung, die ihn bewegt, zum Ausdrucke zu bringen vermag; aber nicht weniger unbestreitbar ist der Umstand, dass es nur sehr wenige Gemälde Rembrandts giebt, bei denen uns der volle Genuss nicht durch irgend welche crasse Fehler in der Zeichnung der Figuren, oder durch bizarre Eigenheiten verkümmert würde.

Seine frühesten Portraits erinnern an die Manier des Frans Hals. Später wird er freier; die Lichtführung ist schwungreicher, bis sie zuletzt völlig dominirt. Rembrandt hat seinen eigenen, zwar nicht schönen, aber sehr malerischen Kopf vielleicht fünfzig Mal dargestellt. Die frühen Bildnisse halten sich noch ziemlich genau an die Form, — dann aber werden die Bilder einander in den Formen sehr unähnlich, und trotzdem findet

Fig. 135. Die Kreuzabnahme. Von Rembrandt.

man am Ausdruck, in der Stimmung des Ganzen auf den ersten Blick das Original wieder heraus. Zu seinen schönsten Portraits gehört das Selbstbildniss in der Dresdener Galerie. Er hält seine schöne Frau auf dem Knie und hebt ein Weinglas in sprudelnder Laune empor. In derselben Sammlung befindet sich die, durch eine höchst meisterhafte Behandlung des Gesichts bekannte: „Tochter Rembrandts mit dem Hute." Auch das Selbstbildniss im Louvre ist sehr geistreich und keck. An einer alten Frau, Rembrandts Mutter (Hermitage), dem Portrait der Frau Six (1642) in der Galerie der Six van Hillegem zu Amsterdam; in dem Bilde des Schreibmeisters Copenol (Hermitage) lassen sich die Eigenschaften Rembrandt'scher Portraits studiren. Hierzu kommt noch das in Kupferstich gearbeitete Blatt: der Bürgermeister Six, eines der schönsten Portraits, welche je gefertigt worden.

Höchst wahrscheinlich sind die Hauptfiguren der berühmten sog. Nachtwache Rembrandts (Museum von Amsterdam) Bildnisse. Das räumlich sehr grosse Bild stellt den Auszug von Bürgerschützen vor. Es scheint ein Scheibenschiessen bevorzustehen. Die Lichtführung mahnt an eine nächtliche Scene — die Ursache der künstlichen Beleuchtung ist jedoch nicht zu entdecken. Man schiesst, trommelt, ladet und treibt sich tumultuarisch durch einander. Die Beleuchtung zeigt starke Contraste, mit geschickter Harmonisirung derselben.

Die meisten Compositionen, deren Stoff Rembrandt der Bibel entnahm, haben einen in das Genrehafte fallenden Zug, trotz des tiefen Ernstes der Darstellung, da der Meister die biblischen Scenen auf holländischen Boden verpflanzte und seine vorzugsweise dem alten Testamente entstammenden Figuren in modische Kostüme mit Anklängen an orientalische Trachten kleidete. Zu den ergreifendsten Gemälden dieser Art gehört Simson im Streit mit seinem Schwiegervater, früher als Adolph von Geldern bezeichnet, welcher seinen gefangenen Vater bedroht (Berliner Museum). Simson erhebt die geballte Faust gegen den ängstlich zum Fenster herausschauenden Alten. Das Haar des Löwenbesiegers scheint sich vor Zorneswuth zu sträuben; der Contrast des hagern Greisenantlitzes und des in blitzenden Staatskleidern mit zwei Mohren im Gefolge erscheinenden israelitischen Helden ist nicht zu überbieten.

Moses, welcher die Gesetzestafeln zerschmettert (Berliner Museum); Simson, von den Philistern überwältigt (Galerie zu Cassel); der Barmherzige Samariter (im Louvre) sind durch Kraft und Ausdruck gleicherweise vorzüglich. Eine Erweiterung dieser genrehaften Darstellung findet sich in den Arbeitern im Weinberge, welche ihren Lohn empfangen — mit reizender Wirkung des durch ein Fenster einfallenden, goldigen Abendlichts (Hermitage); in dem von höchster Gemüthlichkeit der Stimmung erfüllten Bilde der, auf holländisch hausmütterliche Weise mit der Feuerkieke versehenen, wiegenden Jungfrau Maria und dem mit dem Beile arbeitenden heil. Joseph (Hermitage), und wird zu freier Erhebung der Empfindung, verbunden mit epischer Deutlichkeit im Vor-

gange in dem „Abschiede des Engels von der Familie des Tobias“ (Louvre). Das Edle der Darstellung in diesem Gemälde hat Rembrandt kaum in einer seiner anderen biblischen Compositionen erreicht. Oft aber ist er in solchen Bildern geradezu zur Gemeinheit der Formen herabgesunken, wie in dem Christo vor Pilatus (Esterházy-Galerie in Wien). Auch seine berühmte Kreuzabnahme (Münchener Pinakothek und in grösserer Wiederholung in der Hermitage) leidet an diesem Mangel edlen Formensinns, indem gerade die Hauptfigur, der Leichnam Christi, in abschreckender Hässlichkeit dargestellt ist (Fig. 135).

Im höchsten Grade geschätzt sind einige landschaftliche Gemälde Rembrandts, wie der Herbstabend (in der Münchener Pinakothek), die Landschaft mit dem Hügel mit leuchtendem Horizont (Sammlung des Mr. Rogers in London); die Wassermühle (Galerie von Lowood House Marquis von Lansdowne) und eine stille Küstenansicht (Hermitage).

Die Gegenstände der classischen Mythe werden unter Rembrandts Hand zu Parodien und Travestien, wie sein berühmter „Raub des Ganymedes“ (Dresdener Galerie).

Es würde ein bedeutendes Element für die Charakteristik dieses Meisters fehlen, wenn seiner radirten und gestochenen Platten nicht gedacht würde. Rembrandt geht, indess er sein Helldunkel in Weiss und Schwarz übersetzt, in der Führung der Nadel oder des Stichels ganz regellos zu Werke. Krause, verwirrte Linien, von geraden Strichen schroff unterbrochen; mehre Lagen von Schraffirungen in scheinbar nachlässigster Weise über einander gebracht und dennoch klar bleibend; die kraftvollste Lichtwirkung bei den wenigsten Mitteln in der Umgebung des Hauptlichts — das sind einige der Eigenthümlichkeiten Rembrandtscher Radirungen, deren Nachahmung zu den schwierigsten Aufgaben der Chalkographie gehört. Die Hauptsache ist es, dass der Künstler stets aufs deutlichste nicht allein die Lichtführung, sondern auch die Farbentöne zu Gefühl zu bringen weiss. Als ein Beispiel dieser Art ist die Nachbildung eines kleinen Blattes, eine schlafende Alte darstellend, dem Texte beigegeben (Fig. 136).

Ueber das Wesen Rembrandt'scher Composition geben manche dieser Blätter Aufschluss. An seine Portraitmanier der Frühperiode schliesst sich das Bild des Ephraim Bonus und das des Bürgermeisters Six an. Das sogenannte Hundertguldenblatt, Christum als Helfer der Kranken und Elenden darstellend, geniesst, was die Composition betrifft, eines sehr unverdienten Rufes und steht in dieser Hinsicht, wie in der meisterhaften Lichtführung der Auferweckung des Lazarus weit nach. Von Landschaften ist diejenige mit den drei Bäumen vorn und dem niedergehenden Regen im Hintergrunde, so wie die Mühle und der Heuschober zu nennen.

Ueber die Lebensverhältnisse Rembrandts ist erst in jüngster Zeit authentische Nachweisung erlangt worden. Rembrandt ward 1607 nicht auf einer Windmühle am Rhein, sondern in einem Hause des Weddesteges zu Leyden geboren und lebte bis 1669. Sein Vater hiess Harmen

Gerrits (gerritszoon) mit dem Beinamen van Ryn, oder Rijn. Der Künstler würde nach holländisch-friesischer Sitte also Rembrandt Harmenszoon haben heissen müssen. (Genauer noch müsste der Name folgendermassen lauten: Rembrandt Harmenszoon Jongh Gerrits, mit dem Beisatze van Rijn.) Es ist anzumerken, dass Rembrandt in den holländischen Gegenden einen Rothkopf bedeutete. Der Vorname Paul mag keine andere Authenticität besitzen, als dass derselbe im Monogramm des Meisters vertreten zu sein scheint, welcher ausserdem zu Ehren des heil. Paulus

Fig. 136. Eine schlafende Alte. Nach einer Rembrandt'schen Radirung.

sein erstes grosses Gemälde vollendete (1627). Rembrandt, ursprünglich für den geistlichen Stand bestimmt, war von wohlhabender Famlie, heirathete frühzeitig ein bemitteltes und gebildetes Mädchen und war in Amsterdam in hochstehenden Familien ein gern gesehener Gast und Freund. Der Cynismus, welcher Rembrandt so lange vorgeworfen wurde, so wie seine völlige künstlerische Roheit — ein wahres Böotierthum — existirte nur in den Köpfen der Biographen dieses Meisters, der schon durch seine wichtigen Kunstsammlungen sein gereiftes Urtheil über die verschiedensten Kunstproductionen an den Tag legte. Durch unglückliche Verhältnisse, welche in der politischen Lage von ganz Holland begründet waren, bedrängt, musste Rembrandt den grössten Theil seiner Sammlungen verkaufen und starb endlich in einer Situation, welche von seinem früheren Wohlstande allerdings in der traurigsten Weise abstach. Was Rembrandt leistete, hat derselbe wesentlich seinem eigenen Genius zu verdanken; denn die Malweise seiner Lehrer, des Isaak van Swanen-

borch und des Pieter Lastmann wird man in den Bildern, welche Rembrandts Eigenthümlichkeiten erkennen lassen, vergebens suchen.

Von den Schülern Rembrandts steht ihm *Gerbrandt van den Eeckhout* (1621—1674) am nächsten. Auch Eeckhout ist einer dominirenden Lichtführung zugethan, zielt aber zugleich auf besser durchgeführte Formen, als sein Meister. Man sieht jedoch unschwer, dass bei diesem Künstler die Lichtwirkung etwas zu den Gruppen Hinzugekommenes ist, während bei Rembrandt ganz das Gegentheil sich geltend machte. Manche

Fig. 137. Die Verstossung der Hagar. Van Govnert Flink.

Gemälde Eeckhouts trugen früher Rembrandts Namen, konnten auch, wie etwa die Hexe von Endor (Galerie von Pommersfelden), für Rembrandts gelten. In den Genrebildern liegt weniger jener an Rembrandt bemerkbare charakteristische Zug, vielmehr sind die Formen fest und breit und die Localfärbung hat meist das Uebergewicht. Einige Genrebilder aus dem Kriegerleben, wie spielende Soldaten (Galerie Sutherland), eine Wachtstubenscene (in Lutonhouse) sind mit einer an Caravaggio erinnernden Kraft gemalt.

Beschränkter ist die Richtung des *Govaert Flink* (1615—1660), welcher zwar eine geringe Phantasiethätigkeit bekundet, dafür aber einen

meisterlichen Blick für die unmittelbare Naturauffassung besitzt. Er war aus Cleve gebürtig, — also ein Deutscher. Vorzugsweise war Flink Bildnissmaler, und auf diesem Felde konnte er es nicht allein mit seinem Meister Rembrandt aufnehmen, sondern übertraf ihn nicht selten. Die directe Festigkeit der Erscheinung ist bei Flink bewunderswürdig; seine Köpfe von alten, bärtigen Juden, ins Genrehafte hinüberspielend, sind Perlen von reinster Vollendung. Ein Hauptwerk bewahrt das Berliner Museum: die Verstossung der Hagar mit dem Ismael (Fig. 137). Sein Schützenstück, zur Feier des westphälischen Friedens, leidet an dem Steif-Förmlichen der meisten ähnlichen Darstellungen.

Von der Bestimmtheit Flinks abweichend zeigen sich die Productionen *Ferdinands Bol* (1609—1681), der auch von der Malweise Rembrandts sich immer weiter entfernte. Er verlegte sich auf biblische Historien und bildete sich eine ziemlich eigenthümliche Manier. Die Naturwahrheit ist fast aus den Köpfen gewichen; der Ausdruck ist conventionell; die Formenbildung ist unklar und die unvollkommene Behandlung der Draperie giebt Bols Gemälden etwas Unfertiges. Bol wendet nur selten das herrschende Licht an. Seine Färbung ist indess kräftig, oft leuchtend; stark impastirt, ohne doch Relief zu bewirken. Die Dresdener Galerie hat von diesem Künstler einen Joseph, welcher seinen Vater Jakob dem Pharao vorstellt, den Brief des Urias — durch den feinen Ausdruck im Gesicht des an der Feder kauenden Schreibers bekannt. Die Hermitage bewahrt eine Caritas und den Pastor fido, nach Guarini's Werk componirt. Die Vorsteher des Hauses der Aussätzigen in Amsterdam (1649), eine umfangreiche Darstellung, wird als Bols Meisterbild gerühmt. Bol war ein sehr guter Bildnissmaler. Bildnisshaftes hat dieser Maler in dem höchst ansprechenden Gemälde: „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten," zur Erscheinung gebracht (Dresdener Galerie).

Ein anderer begabter Schüler Rembrandts ist der durch ruhige, breite Beleuchtung bemerkbare *Jan van der Meer* aus Delft. (Um 1632 geb.) Die Wirkung des Sonnenlichts hat ausser ihm vielleicht nur Pieter de Hooghe, was Interieurs betrifft, in gleicher Vollendung wiedergegeben. Die Farbenstimmung ist bei Meer stets eine höchst fein durchgeführte. Bewegte Figuren liebt er nicht, denn die starke Bewegung würde den Blick von den Lichteffecten abzuziehen geeignet sein. Ein wunderbar stilles, reizendes Gemälde, die Briefleserin genannt (Dresdener Galerie), zeigt das gleichsam Immaterielle von Meers Effect des Sonnenlichts. Das Bild ward auch dem Pieter de Hooghe zugeschrieben. Ebenso passirt ein in der Czernin-Galerie befindliches Bild Jan van der Meers, den Maler in seiner Werkstatt darstellend, wie er eine weibliche Figur abconterfeit, unter Hooghe's Namen. Das auf optische Täuschung fühlbar berechnete Gemälde hat in seiner tiefen Stille, der unbeschreiblichen Ruhe, etwas Unheimliches. Es liegt Etwas darin, wie eine Verzauberung in einem orientalischen Märchen — der Schein des Lebens und dennoch Tod. Die seltenen Landschaften des Delftschen van der

Meer beweisen, dass dieser Meister in diesem Kunstzweige unendlich Bedeutenderes, als seine, an ein Wachsfigurencabinet erinnernden, Genrestücke in sich schliessen, hätte erreichen können.

Pieter de Hooghe, (wahrscheinlich geboren 1628 — gegen 1670), lässt sich, wie schon die angemerkten doppelnamigen Bilder Jan van der Meers beweisen, schwer von dem letztern Künstler unterscheiden. Nach den zweifellos echten Bildern De Hooghes, (auch wohl Hoogh genannt), ist dieser in seinen Figuren lebensvoller, als van der Meer. Hooghe hat individuellen Ausdruck, momentane Bewegung und streift sogar an das Humoristische an — ein Aufschwung, dessen Van der Meer nicht fähig ist. Wenn Van der Meer die goldige Sonnenbeleuchtung liebt, so ist der Sonnenstrahl Hooghes mehr in's Weisse fallend — was übrigens auch bei dem berühmten Van der Meer'schen Bilde der Czernin-Galerie bemerkbar ist. Doch ist ein Bild, mit Abendsonnen-Effect von Hooghe — eine Wärterin mit einem ballspielenden Kinde (im Louvre) — eine hervorragende Leistung dieses Malers. Da Hooghe sehr gern rothe Localfarben anbringt, so ist man leicht über seine weissen Lichter weggeführt. Im Buckingham-Palast zu London ist eine Frau mit dem Kinde, welche im hellen Sonnenlicht auf der Strasse geht, so wie eine Kartenspiel-Gesellschaft — zwei von Hooghes besten Leistungen. Eine Frau, welche dem Kinde aus der Kanne Bier zu trinken giebt (Amsterdamer Museum), ist von ausgezeichneter Lebhaftigkeit des Ausdrucks. Auf Van der Meer's Ruhm weist das lesende Mädchen Hooghes (Pinakothek in München) hin. Von feiner Laune ist das Bild (im Landauer Brüderhause zu Nürnberg) mit einer Frau, die sich mit einem Officier unterhält, während der Mann am Fenster steht.

Durch feine Empfindung machen sich die meist eine oder zwei, in der Regel weibliche, Figuren darstellenden Bilder des *Nikolaus Maes* (oder Maas) aus Dortrecht (1632 — 1693) bemerklich. Seine Färbung ist pastös, seine Beleuchtung stets kraftvoller, als diejenige bei Van der Meer und de Hooghe. Zu den figurenreichsten, mit grösster Sorgfalt durchcomponirten Bildern von Maes gehört die Mutter mit vier Kindern (Hermitage); einen launigten Anstrich hat das Mädchen, welches ein Liebespärchen belauscht (Sammlung Six in Amsterdam). Von treffendem Ausdruck ist die faule Köchin (Londoner National-Galerie) und das Tischgebet, eine einsame, blinde, betende Greisin mit ihrem Mahle darstellend (Felix meritis in Amsterdam). Maes Bildnisse (ein Mann im Mantel und seine Gemalin in der Pinakothek zu München u. m.) tragen eine kräftige, ruhige Auffassung zur Schau und sind in den contrastirenden Tönen meisterhaft behandelt.

Dem Van der Meer verwandt, nur in jeder Beziehung beweglicher war *Samuel van Hoogstraeten* (1627—1678), welcher jedoch aufs Italisiren gerieth. Die Architekturen dieses Meisters sind, trotz ihrer oft bewundernswerthen Lichtwirkung meist trivial; vielleicht erscheint Hoogstraeten am vollendetsten in seinen ruhigen Marinen- und Küsten-

bildern, die Sonnenschein und Meerreflexe auf meisterhafte Art zur Anschauung bringen. Ein aus einem Fenster blickender Jude (Belvedere-Galerie) ist äusserst minutiös in der Art Flinks gemalt, aber innerlich sehr unbedeutend. Das Bild mit dem kranken Mädchen (Hoop'sche Sammlung in Amsterdam) bezweckt lediglich Entfaltung einer meisterlichen Stoffdarstellung.

Die Nachfolger Rembrandts könnten hier bis zu den Ausgängen der Schule genannt werden — Neues, Fortschrittliches aber wäre von etwa einem Dutzend von Rembrandtianern kaum zu berichten. Ein älterer Zeitgenosse, *Leonhard Bramer* (geb. um 1596) möchte ausnahmsweise erwähnt werden. Bramer hielt sich an die natürliche Erscheinung, anstatt wie Rembrandt nur die ungebändigte Phantasie als Führerin zu wählen. Es kommt bei Bramer stets viel auf die Zeichnung an, bei Rembrandt wenig oder nichts. Wenn Bramer ein Portrait giebt, so will er zu allernächst Aehnlichkeit erzielen; Rembrandt's Auffassung ist jedesmal auf die charakteristische Entfaltung des Helldunkels berechnet. Bei Bramer hält sich Alles in den Grenzen der natürlichen Erscheinung, welche oft bis zur Illusion getreu wiedergegeben ist. Dieser eigenartige Künstler kommt mit der Malweise der Rembrandtianer bei Resultaten an, welche eine grosse Perspective auf die Entwickelung der Malerei wenigstens andeuten.

Es ist der Realismus, welcher bei Bramer zur Erscheinung durchzudringen strebt. Rembrandt kommt auf dem höchsten Punkte seiner Malweise zu fast völliger Abstraction der Stimmung und tilgt die Bestimmtheit der Form aus, um sich unsrer Gefühle widerstandlos zu bemächtigen und uns in seinem zauberischen Irrgarten nach Gefallen umherzuführen. Bei Rembrandts Nachfolgern drängt sich das Naturwirkliche immer breiter und inhaltsleerer hervor, bis in den Kleinmeistern die gedankenlose Naturabschrift sich wieder mit den raffinirtesten Lichteffecten paart, die eben auf die Hervorhebung der Formen abzielen.

Leonhard Bramer schreibt die Natur nicht ab, sondern verfügt frei über das Material, welches er der Natur für seine Zwecke entlehnt. Bei der Entfaltung seiner Licht- und Schatteneffecte ging er nicht über die Grenze hinaus, jenseit welcher die Form wirkungslos wird. Was die Figuren Bramers sind und vornehmen, bleibt stets die Hauptsache und die Beleuchtung dient express dazu, dem Formellen und dem Innerlichen eine tiefere Wirkung zu verleihen. Gegen Bramer ist Godefried Schalken, mit den in typischer Allgemeinheit gehaltenen Figuren — blossen Lichtträgern — höchst inhaltsarm.

Bramer hat eine Neigung für das Abenteuerliche, wie seine durch Fackellicht und Lampen erhellten Höhlen, Verliesse, Keller u. s. w. beweisen. Ein Hauptbild dieses Meisters, der kunstgeschichtlich bisher als der Zwölfte vom Dutzend der Rembrandtianer abgethan wurde, ist die Darstellung der Schatzgräber (Belvedere-Galerie). Am Fusse einer verfallenen Burg hat ein verdächtig aussehender Mann den Boden aufgewühlt

und zerbrochene Gefässe, von Gold oder Silber, welche lange Jahre begraben gewesen sein mögen, ans Licht geschafft. Der Schatzgräber hat in seiner unbeugsamen Energie, seinem Scharfsinn und der feinen Verschmitztheit das Aussehen eines Verbrechers. Noch scheint der Mond; hinter den fernen Hügeln dämmert das Morgenroth. Weit, öde und leer ist die Landschaft. Doch regt sich Etwas — der Schatzgräber packt mit wilder Entschlossenheit den Spaten, um seinen Schatz zu vertheidigen. Bramers Illustrationen des „Eulenspiegels" (Skizzen aus dem J. 1656) zeigen das formell Bestimmte dieses merkwürdigen Künstlers, der voll Geist, Komik und derber Satire steckt. Schwach ist sein betender Salomo, noch schwächer aber wirksam beleuchtet die Verspottung Christi (Dresdener Galerie).

SECHTES CAPITEL.

Die holländischen Kleinmeister.

Charakter der holländischen Cabinetsmalerei. — Das höhere Genre und die Feinmaler: Terburg; Metzu; Frans van Mieris; Dow; P. v. Slingelandt, Netscher; Schalken. — Die Maler von Kriegsscenen. — Das niedere Genre und seine Vertreter: Brouwer; A. u. J. van Ostade; Dusart; Bega; P. van Laar. — Das Genre in Verbindung mit der Thiermalerei und Landschaft: Wouwerman; J. u. A. Both; Berghem. — Jan Steen, der Maler des Humors. — Das Viehstück und die Weidelandschaft: Potter; A. v. Velde; A. Cuyp. — Die Landschafts- und Seemaler: Goyen; A. van Everdingen; J. Ruisdael; Hobbema; Backhuisen u. W. van de Velde. — Die Architekturmaler. — Die Maler von Jagd- und Federvieh, Stillleben, Frucht- und Blumenstücken.

Die an Production fast überreiche Richtung der Holländer, welche sich streng an das natürlich Gegebene hält und die Lichtführung für die Geltendmachung des Formellen benutzt, zugleich aber die Concentration des in der Natur Verstreuten durch kleines Format der Bilder zu erzielen strebt, steht in der Kunstgeschichte völlig isolirt da. Die holländischen Kleinmeister sind nicht die Männer der grossen Contraste; sie erzielen ihre Wirkung weniger durch die Einführung ungleichartiger Factoren, die durch die Darstellung versöhnt und zu einem Ganzen verschmolzen werden, als durch feine Zusammenstellung des von Natur aus Harmonirenden. Die Bilder, welche die natürliche Erscheinung mit allen ihren bedeutungslosen Zufälligkeiten zeigen, ständen, da ihnen die leben-

dige Bewegung mit ihrem Wechsel fehlt, an Wirksamkeit hinter der Natur zurück, wenn die Darstellung nicht durch das Zusammendrängen auf einen möglichst kleinen Raum wenigstens optisch concentrirt würde.

Die holländischen Meister des Genre haben diese Art von Concentration auf die Spitze getrieben. Es giebt Meisterstücke dieser Maler, welche mit einem Camera-obscura-Bilde an Genauigkeit wetteifern und dessen gewöhnliche Grösse nicht überschreiten. Diese Bilder erheischen, der äusserst detaillirten Ausführung wegen, die aufmerksamste Betrachtung. Sie stellen meist ruhige, anspruchslose Scenen aus dem häuslichen und Gesellschafts-Leben dar. Diesen mit grösster Genauigkeit beleuchteten und wundervoll gefärbten Spiegelbildern der Natur schliesst sich eine Reihe von Trinkgesellschaften, hässlichen alten Bauern und Weibern, zerlumpten Musicanten, Quacksalbern und Kesselflickern etc. an. Dies sind die Bilder von Adrian Brouwer, den Ostades, von Bega, Steen, Dusart und ihrer Nachahmer.

Von allen holländischen Cabinetsmalern ist *Gerhard Dow*, oder Dov, (1613—1680) aus Leyden derjenige, welcher im Stande ist, uns am nachhaltigsten zu fesseln. Diesen ausgezeichneten Schüler Rembrandts lernt man in seiner selbständigen Richtung am besten kennen, wenn er mit dreien der berühmtesten Feinmaler verglichen wird.

Die Kleinmalerei erhielt zuerst durch *Gerhard Terburg* (1608—1681) einen bedeutsamen Aufschwung. Terburg stellt seine anziehenden Figuren in seinen besten Bildern mit einem solchen — jedoch stets ruhigen — Ausdrucke auf, dass der Beschauer eine Vorstellung empfängt: es müsse irgend Etwas, das im Bilde aber nicht zu sehen ist, vorgegangen sein, wodurch die dargestellte, an sich bedeutungslose Scene für die Betheiligten ein mehr als oberflächliches Interesse gewinnt. Ein Trompeter, beiläufig eine Lieblingsfigur Terburgs, bringt einem Officier einen Brief, welcher von demselben mit gesammelter Aufmerksamkeit durchgelesen wird (Dresdener Galerie). Wir werden zwanglos zu der Annahme geführt, dass die Ordonnanz, welche vielleicht durch Nacht und Nebel einen scharfen Ritt machte, dem Cavalier die Ordre für den Aufbruch zur Schlacht brachte. Den weiteren Schritt, um eine Scene mit deutlich ausgesprochenem Inhalte darzustellen, macht Terburg selten, wie in seinem Bilde im Haager Museum. Ein Trompeter bringt einem, feldmässig gerüsteten Officier, an welchen sich dessen junge Frau oder Braut anschmiegt, einen Marschbefehl. Meist reicht Terburg für die Darstellung seelischer und geistiger Bewegung der Figuren nicht aus, wie das Bild eines Vaters beweist, der seine vor ihm stehende Tochter einer Gewissensschärfung unterwirft (Berliner Museum und Museum zu Amsterdam). Am ungezwungensten ist Terburg, wenn er sich der Erfindung ganz begiebt und uns nur die säuberliche Abschrift der Wirklichkeit liefert, — Portraits, die, meist in gefälliger Position ihr reiches Costume zur Schau tragen. Die Beleuchtung Terburgs ist selten auf das Hervorheben einer Seelenstimmung berechnet, sondern dient in der Regel nur dazu, um die

Localfärbung der Stoffe, welche Terburg mit grösster Meisterschaft behandelt, wirksamer zu machen. Der Satin Terburgs ist berühmt. In vielen Bildern des Meisters ist denn auch die Nachahmung der Stoffe so sehr zur Hauptsache gemacht, dass die Figuren selbst gar nichts mehr bedeuten. Sehr oft erscheint eine blonde Dame im Atlaskleide, welche sich die Hände wäscht (Dresdener Galerie) oder sonst gleichgültige Dinge vornimmt. Sein aus lauter Portraits bestehendes Ceremonienbild — beiläufig sehr steif arrangirt — den Abschluss des Friedens zu Münster, oder vielmehr des Separatfriedens mit Spanien darstellend, kam in die Galerie Demidoff in Paris. Man schreibt Terburg auch die Einzelportraits der Gesandten zu, welche den Westphälischen Frieden abschlossen. Diese Bilder, unter denen viele herrlich aufgefasste Köpfe, befinden sich im grossen Sitzungs- oder Friedenssaal des Rathhauses zu Münster.

Diesem Meister schliesst sich in der Darstellung *Gabriel Metzu* (1615—1667) aus Leyden am genauesten an. Auch Metzu ist sehr ideenarm. Er hält sich mit seiner Empfindung durchweg auf dem Gebiete des Conventionellen. Der Ausdruck in den Zügen der Figuren ist stets sehr fein, steigert sich aber selten zur Lebhaftigkeit. Die Situation ist auch bei Metzu meist sehr unbedeutend. Den Höhepunkt seiner Composition scheint er in seiner „kranken Frau“ (Berliner Museum) erreicht zu haben. Die Erweiterung des bei dem Meister sonst so sehr beschränkten Gesichtskreises liegt in der Bewegung des Arztes, welcher auf ein an der Wand hängendes Bildniss eines Kriegsmannes hinweist, wodurch der Beschauer auf die Vermuthung geführt wird, dass die Abwesenheit des Gemals der Grund der Krankheit der Dame sei. In seinem Selbstportrait isst der Künstler mit seiner Frau Erdbeeren und hebt das Weinglas — weiter scheint keine besondere Beziehung der Figuren obzuwalten (Dresdener Galerie). Dass es eine zärtliche Empfindung ist, welche einen jungen Cavalier zu einer hübschen Spitzenklöpplerin führt (Belvedere-Galerie), mag noch immer zweifelhaft sein, obgleich der Besucher offenbar hier nichts zu thun hat. Kraftvoller aufgefasst, als man dies bei Metzu gewöhnlich findet, ist sein Selbstbildniss (Museum zu Haag), wo sich der Künstler in Jagdkleidung, mit der Flinte auf dem Rücken, und die Beute vor sich, darstellte, wie er, mit dem Ausdrucke der Ermüdung und des Durstes, ein Glas Wein antrinkt. Der Geflügelhändler, welcher einer Dame einen lebendigen Hasen anbietet (Dresdener Galerie), so wie anderweite Marktscenen, namentlich die figurenreichen, offenbaren, bei aller Trefflichkeit der Behandlung des Einzelnen, die schwache Seite des Malers. Sein Geist war nicht lebhaft genug, um die rasch sich ändernden Erscheinungen aufzufassen und durch Verknüpfung des momentanen Interesses zu einem Ganzen zu verbinden.

Ein dritter, vorzüglicher Feinmaler, *Frans van Mieris* (1635 bis 1681), ein Schüler Gerhard Dows, ist mit einem Humor begabt, welcher vielen seiner Bilder einen geistigen Lichtstrahl verleiht. Eine poetische Stimmung tritt nur selten bei Mieris hervor. Oft bewegt er sich im

engsten Kreise. Wenn er sich bei günstiger Laune fühlte, konnte er den Charakter seiner Figuren mit treffendster Wahrheit wiedergeben. Nicht selten aber sucht er den Mangel an tieferer Auffassung durch die Einführung einer Masse von Beiwerk zu verdecken, das durch die sorgfältigste Behandlung zu einer übermässigen Geltung auf Kosten der Figuren erhoben wird. Im Ganzen besitzt Mieris viel mehr geistiges Leben, als Terburg und Metzu, und malt eben so gut als diese beiden Meister. In der herrschenden Lichtwirkung steht er über den älteren Nebenbuhlern, ist indess viel weniger naiv und arbeitet oft fühlbar auf den Effect hin, während jene beiden Rivalen die geistige Leere ihrer Bilder meist gar nicht geahnt zu haben scheinen. Besonders reich an Mieris'schen Meisterwerken sind die Galerien von München und Dresden. In München ist der kleine Tambour, eine in Gegenwart des Arztes in Ohnmacht fallende Dame (in den Schenkeln verzeichnet), ein Soldat; in Dresden befindet sich die Wahrsagerin; der prachtvolle Trompeter mit der Thonpfeife; das Atelier des Künstlers. Die Wiener Belvedere-Galerie bewahrt die herrliche „Seidenhändlerin" und die „kranke Frau", zwei seiner schönsten Hauptbilder.

Gerhard Dow, zu welchem wir uns zurückwenden, versteht eine Kunst, welche den genannten drei Mitmeistern in der Feinmalerei nur in äusserst geringem Grade eigen ist — Dow kann unsere Empfindungen in eindringlicher Weise erregen. Er schildert den Kreis der bürgerlichen Familie, eine stille Häuslichkeit, das ruhige Genügen einer anspruchslosen Existenz. Er bietet nie eine Situation zu dem Zwecke, um uns eine höchst genau behandelte Aeusserlichkeit zu zeigen. Stets weiss er ein tieferes Interesse für seine Figuren zu erregen, als das, welches sich auf ihre Kleidung und Umgebung bezieht. Diese Umgebung, mit dem oft sehr reichen Beiwerke, dient vielmehr dazu, die geistvoll charakterisirten Figuren dadurch genauer zu schildern, dass der Beschauer in den Kreis ihres gewohnten Lebens eingeführt wird.

Das an Meister Rembrandt erinnernde Helldunkel, die wundervolle Führung des Hauptlichtes, entspricht stets im reinsten Einklange dem charakteristischen Inhalte der dargestellten Scene. Dow zeigt uns einen alten, weissbärtigen Schulmeister, welcher mit der Klemmbrille auf der Nase Federn am offenen Fenster schneidet, indess die Schüler drinnen bereits die Lichter anstecken (Dresdener Galerie). Der Gegenstand ist sehr einfach, besitzt aber doch eine quellende Lebensfülle. Ein ganzes Menschendasein geht uns mit einem Schlage auf, während wir die enge Welt des Alten mustern; wir haben eine Empfindung von etwas Bekanntem, von Zuständen, die einst die unsrigen waren, oder die wenigstens eine ähnliche Gefühlsatmosphäre besassen. Oft kann Dow die Empfindung bis zu einer sanften Rührung steigern. Sein Eremit, seine Spinnerin, seine Köchin (Fig. 138) (Dresdener Galerie), Bibelleserin am Fenster (im Louvre), der Zahnbrecher (daselbst), die Goldwäger, Astrologen und Krämer etc. besitzen volles individuelles Leben und sind auf eine Weise

vorgeführt, dass sie selbst in ruhiger Situation auf unser Gemüth einen Eindruck machen, wie solcher den Intentionen des Malers entspricht. Dieser Eigenschaft Dows haben die anderen Kleinmeister keinen gleich starken anderweiten Vorzug entgegenzustellen.

Fig. 138. Eine Köchin am Fenster. Von G. Dow.

An Genauigkeit der Ausführung ist Dow von keinem Maler übertroffen worden. Joachim Sandrart erzählt, dass Dow selbst geäussert habe, ein Besenstiel werde ihm noch wohl eine dreitägige Arbeit kosten. Er hatte die sinnreichsten Vorkehrungen getroffen, um den Hauptfeind seiner Bilder, den Staub — vor welchem Dow sich fast kindisch fürchtete — aus seinem Atelier zu verbannen.

Dow ist ein Meister ersten Ranges in der Darstellung der Effecte künstlicher Beleuchtung. Beispiele hierfür sind der obengenannte Schreib-

meister in Dresden, die Köchin mit dem Licht (Berlin); die Abendschule (Amsterdamer Museum). Von grösster Vollendung ist die Spielgesellschaft oder Abendunterhaltung (Czernin-Gal). Ein Cavalier spielt bei Licht mit einer Bürgerfrau Karte, während ihr Mann zusieht. Wenn Dow die gemüthliche Sphäre verlässt, um in der Weise von Mieris oder Netscher durch Darstellungen aus der feinern Welt zu glänzen, oder wenn derselbe figurenreiche Stoffe behandelt, in denen ein animirtes Leben erforderlich wird, so erscheint der Meister in der Regel ungenügend. Hierher gehört der seinem Sohne entgegengehende blinde Tobias (Wardour Castle, Landsitz des Lords Arundel). Gut componirt und von grosser Lebenswahrheit ist dagegen die berühmte wassersüchtige Frau (im Louvre). In der Komik kalt, und grimassenhaft auch in einigen Nebenfiguren, ist der Charlatan, dessen Tiraden der Maler selbst von seiner Hausthür aus anhört; trefflich ist der Bauer, welcher überlegt, ob er seinen Hasen gegen einige Pillen vertauschen will oder nicht.

In Bezug auf die Feinheit der Ausführung kann einer der Schüler Dows, *Pieter van Slingelandt* (1640—1691) aus Leyden, mit seinem Meister wetteifern. Slingelandt ist sehr kalt und förmlich, besitzt weder Dows Gemüthlichkeit noch Terburgs individualisirten Charakter und glänzt noch weniger durch die keeke, cavaliermässige Freiheit und schalkhafte Laune des Frans van Mieris. Dennoch besitzt Slingelandt sehr bedeutende Vorzüge. In der Feinmalerei ging er vielleicht noch minutiöser als Dow zu Werke, obgleich Slingelandt seinen Gemälden dennoch nicht jene Eigenschaft verleiht, dass das Auge zwanglos noch da Detail zu sehen meint, wo die Einzelnheiten nur angedeutet sind. Dow besass diese Art der Darstellung, welche ihm die Freiheit der Erscheinung sicherte, während bei Slingelandt das Mühsame der Arbeit sich sofort erkennen lässt. Dows berühmter Besenstiel kann aber auch neben den Hals- und Handkrausen eines Knaben (auf dem Meermann'schen Familienbilde) kaum genannt werden. An jenen Krausen malte Slingelandt volle vier Wochen. Slingelandt bringt in seinen Gemälden sehr wenig Eigenes zur Anschauung. Das Licht hat keine regulirende Wirkung, und selbst wo dasselbe concentrirt eingeführt wird, wie bei seiner berühmten Spitzenklöpplerin, welcher eine alte Frau einen Hahn durch das geöffnete Fenster zeigt (in der Dresdener Galerie), drängen sich die Localfarben selbständig vor und unterbrechen die Breite der Lichtführung. Slingelandt verstand sich sehr gut auf die Linear-Perspective; seine Luftperspective dagegen ist mangelhaft, da er stets in der Ferne zu viel Detail zeigt. Sehr nahe stehen einander Slingelandt und Gabriel Metzu — doch ist der Letztere in den bezeichnenden Zügen, besonders der Köpfe, feiner. Dagegen glänzt der Erstere in der Nachahmung der Stoffe aller Art. Er hält sich an eine stabile Beleuchtung und macht sich nur selten an reichere Compositionen, wie z. B. der Fischmarkt (Dresdener Galerie). Die häusliche Scene zwischen Mutter, Kind und Wärterin (Belvedere-Galerie), die Köchin mit dem Rebhuhn (in der Bridgewater-Galerie), die Schneider-

werkstatt (in der Pinakothek zu München) gehören zu Slingelandts vorzüglichsten Gemälden. Als seine Hauptwerke sind das schon erwähnte Meermannsche Familienbild (Louvre) und die Spitzenklöpplerin (in Dresden) anzusehen.

Als ein bedeutender Nachfolger Terburgs, welcher auf eigenthümliche Weise die Manier dieses Meisters mit derjenigen eines Metzu und Frans van Mieris zu verschmelzen weiss, ist der in Heidelberg geborene *Kaspar Netscher* zu nennen (1639—1684). Die Dresdener Galerie, welche eine glänzende Reihe von Netschers schönsten Werken vereinigt, lässt den Meister bedeutender erscheinen, als er in der Regel beurtheilt wird. Netschers Bilder zeigen fast durchgehends Figuren der feinen Gesellschaft, umgeben von geschmakvoller Pracht. Heiterer Lebensgenuss, die Ergötzungen durch die Kunst, die feine Unterhaltung bilden den Kern der Darstellungen. Eine einfache Situation giebt Netscher nicht sehr häufig; meist componirt er und sucht in deutlicher, anmuthiger Weise den inneren Connex seiner Figuren darzulegen. Netscher malte allerdings mit grosser Genauigkeit des Details; aber diese Feinheit ist bei ihm nicht mehr, wie bei Terburg, Metzu und Mieris — von Slingelandt zu schweigen — ein Hauptzweck des Malers. Der Sinn für Schönheit lässt sich allenthalben erkennen; Netscher nimmt seine Figuren, so wie sie in der Natur sind, niemals auf Treu und Glauben an, um dieselben abzuconterfeien. Er besitzt eine edle Freiheit im Vortrage der Farben, die er übrigens nicht mit dem Impasto eines Terburg oder Dow zu versehen weiss. Der Farbenaufsatz ist mehr dünn und scheint oft mit der Lasur übergangen zu sein. Ein Bild von breiter Behandlung und kraftvoller Farbenwirkung ist das Duett (Dresdener Galerie), wo ein Cavalier die Laute in einer Fensterbrüstung spielt und den Gesang einer reich geputzten Dame begleitet. Ansprechend arrangirt ist das Bild mit der Dame im Atlaskleide, welche auf dem Clavichord den Gesang eines feinen Herrn accompagnirt. Eine Dame lässt sich das Haar ordnen, eine Dame mit einem Wachtelhunde sind gleichfalls in Dresden. Oft kommen Damen vor, welche einen Papagei füttern, Knaben, die Seifenblasen machen, Concerte (im Louvre); die Gesammtstimmung der Bilder Netschers aber wird selten verändert. Eine Reihe sehr geistreich ausgeführter Portraits bewahrt die Hermitage in Petersburg. Eines seiner tief aufgefassten Bildnisse ist dasjenige der bekannten Frau de Montespan mit ihrem Sohne, dem Herzog von Maine (in Dresden). Für mythologische Gegenstände war Netscher entschieden ungenügend.

Ein Schüler, oder doch ein sehr genauer Nachahmer Dows war *Dominicus van Tool.* Die Malweise, das Arrangement ist dem Vorbilde oft Strich für Strich ähnlich; nur das Seelenvolle Dows bleibt dem Tool fern. Höchst ergötzlich ist Tools Mausefalle (im Museum zu Amsterdam) — drei Kinder unterhalten sich damit, einer Katze die Falle mit dem Mäuschen zu zeigen. Bilder dieses Künstlers sind ziemlich selten.

Sehr ins Unbeseelte und Conventionelle fallen die Gemälde *Eglons van der Neer* (1643—1703), welcher von seinem Vater Artus vorgebildet, sich der Feinmalerei zuwandte. Die Auffassung der lautespielenden Damen (Münchener Pinakothek) erscheint schon gegen die Bilder Netschers gehalten, sehr vergröbert. Eglon van der Neer verstand sich besser auf landschaftliche Darstellungen, bei welchen er sehr ins Detail einging, dennoch aber den natürlichen Baumschlag nicht wiederzugeben vermochte.

Mehr nach der Seite des Metzu gewandt erscheint *Jakob Uchtervelt* (auch Ochtervelt genannt). Er fasst seine Stoffe meist trocken auf, bestrebt sich aber, hier und da heitere Züge anzubringen, wie in den Leyerspielern, welche plötzlich in das Zimmer einer feinen Dame treten (Wien). Es liegt indess meist die lautlose Stille in Uchtervelts Werken, denen wir bei Maes und Pieter de Hooghe begegnen.

Obgleich nicht ausschliesslich ein Feinmaler, muss ein Schüler Dows, *Godefrid Schalken* aus Dordrecht (1643—1706), hier genannt werden, ein Meister in der Darstellung von Beleuchtungseffecten, die durch künstliches Licht bewirkt werden. Ueber die zur Zeit des Künstlers hochgerühmte Färbung lässt sich gegenwärtig nicht mehr richtig aburtheilen, da Schalkens Bilder sowohl durch Nachdunkeln wie durch Verschiessen der Töne fast sämmtlich gelitten haben. Die Flamme ist fast immer unangenehm weiss geworden. Höchst fein durchgeführt ist eines seiner besten Stücke: ein Künstler beleuchtet eine Venusstatue (Dresdener Galerie). Nicht so reich in den Effecten, aber durch einen unendlich lieblichen und naiven Ausdruck fesselnd ist die Eierprobe, ein Mädchen, das Eier vor einer Lampenflamme prüft (daselbst). Sehr lebhaft ist der Ausdruck in dem Bilde mit einer Dame, welcher ein Page das Licht ausblasen will (Münchener Pinakothek). Das Licht ist hier sehr weiss und der Halbschatten ungewöhnlich schwer geworden. Von schönster Ausführung ist das Mädchen, welches ein Licht in die Laterne steckt (Belvedere). Sein Hauptwerk, oder vielmehr das Gemälde, welches Schalken dafür hielt, steht hinter vielen seiner kleineren Bilder zurück: es sind die klugen und thörichten Jungfrauen (Pinakothek in München). Die Formgebung bleibt hier zu sehr zurück und die Beleuchtung ist vertreut gehalten.

Ary de Vois (1641—1698), *Jan Verkolje* (1650—1693) gehören noch zu den Kleinmeistern. Der Letztere nahm Slingelandt zum Muster, besitzt aber mehr Leben. Ein Trompeter, welcher eine Dame zum Frühstück einladet (Dresden), eine Mutter mit dem Wickelkinde (Louvre) beweisen seine ausserordentlich zarte Pinselführung.

Eine an die Cabinetsmaler sich anlehnende Gruppe von Malern zweiten Ranges, welche vorzugsweise das Kriegsleben schilderten, mag hier noch erwähnt werden. Sie sind völlige Naturalisten und geben den lebendigsten Commentar zu dem furchtbaren Parteigängerwesen in der Mitte des XVII. Jahrhunderts. Hervorragend erscheinen die beiden Stevens, *Anton*

G. Stevens genannt *Palamedes*, und *Palamedes Stevens*, *A. Duc*, und *Jan le Ducq* (1638—1695).

Von viel grösserer Wichtigkeit als diese Kriegsmaler sind die Bauernmaler, oder jene Künstler, welche dem Leben der unteren Stände, besonders der Bauern, Fischer, Landstreicher, Bettel-Musikanten vorzugsweise ihre Stoffe zu entlehnen pflegten und nur ausnahmsweise Mitglieder der höheren Classen der Gesellschaft darstellten.

Zuerst nennen wir *Adrian Brouwer* (1608—1641), geboren in Haarlem, einen Schüler des Frans Hals. Brouwer war nach dem Urtheile von Rubens durch die Natur selbst zum Maler bestimmt. In seinen frühen Bildern findet sich neben der lebendigsten Auffassung eine feine Zeichnung, sogar Andeutungen eines Schönheitsgefühls, das in späteren Werken nicht mehr zu entdecken ist. Brouwer ist einer der grössten Verschwender von Stoffen. Er erscheint ungemein reich an Erfindung; das malerische Arrangement, immer auf neue Weise vorgeführt, ist stets vorzüglich, ohne dem Meister die geringste Mühe zu machen; die Charaktere sind, wie im Leben selbst, von äusserster Verschiedenheit. Es ist Alles bei Brouwer fertig, so wie er den Pinsel ansetzt; — nie hält er es für der Mühe werth, seinem Rohgolde eine durchbildete Form zu geben. Ueber das Instinctive kommt er jedoch, zumal nachdem er sich einem wüsten Wirthshausleben ergeben hatte, nicht mehr hinaus. Brouwer ist es durchaus nicht um eine, für alle Zustände seiner Figuren gültige Charakteristik, oder um eine allgemeine Stimmung der Umgebung derselben zu thun; sondern er richtet sein Augenmerk nur auf einen momentanen Effect. Seine zechlustigen Strolche drohen einander, prügeln sich, rechten am Schänktisch um eine falsch ausgespielte Karte; einem bornirten Bauernburschen wird ein Zahn herausgerissen, ein schmerzliches Geschwür operirt, oder ein einfältiger Wundarzt lässt Jemand mit groben, stumpfen Instrumenten zur Ader, oder schneidet ihm ein grosses Stück Fleisch vom Arm, Kopf oder Fuss. Brouwer verleugnet fast nie seine Neigung für gewaltsame Bewegung. Er fasst diese energisch auf, stellt sie im Fluge mit sehr wenigen Mitteln dar; bleibt aber fast stets in der blossen Aeusserlichkeit befangen. Innerliches haben seine Figuren gar nicht darzulegen. Er versteht sich ausgezeichnet auf eine gute Lichtführung und breite, pastose Farbentöne und ist des grössten Schmelzes der Pinselführung fähig. Eine Schlägerei, höchst lebendig behandelt, befindet sich in der Dresdener Galerie. Eine Folge von Meisterbildern besitzt die Pinakothek in München. Von aussergewöhnlichem Adel, wenn man so bei Brouwer sagen kann, sind seine an Frans Hals erinnernden Spanischen Soldaten, beim Würfeln begriffen. Ein Wundarzt, welcher einem Bauern ein Pflaster vom Arme nimmt, ist besonders wegen des feinen und warmen Gesammttones anzumerken. Berühmt ist das Gesicht eines Bauern, welchem ein Feldscherer am Fusse ein Geschwür öffnet. Dies Bild ist im Tone von ausserordentlicher Wärme; die Tinten sind schmelzend verbunden. Seine eigenthümlichen Vorzüge entfaltet Brouwer in einer wilden Rauferei von Bauern am Spieltische.

Die Kraft des augenblicklichen Ausdrucks kann kaum gesteigerter gedacht werden. Das Colorit ist meisterhaft behandelt.

Adrian van Ostade (1610—1685), von Geburt ein Lübecker, ist einer der vorzüglichsten holländischen Meister dieser Gruppe. Auch er war ein Schüler von Hals, der zuweilen zu sagen pflegte: seine beiden besten Schüler hiessen Adrian und jeder habe sich einen Bettelsack angehängt (malte Bettler und Vagabunden). Adrian van Ostade ist oft als der nächste Geistesverwandte David Teniers' d. J. bezeichnet worden, besitzt aber durchaus andere Zielpunkte als der Belgier. Bei Teniers liegt der Nachdruck auf der feinen Charakteristik der Figuren; Ostade besitzt kaum eine Ahnung von der geistvollen Durchdringung der Individualitäten, wie sie sich bei Teniers findet; der holländische Volksmaler nimmt die Figuren, wie sie ihm im Leben aufstossen. Seine Hauptsache sind Licht- und Schatten-Effecte — die Darlegung eines eben so feinen als künstlerisch gestimmten Helldunkels. Für Ostades Zweck sind meist die hässlichsten Gesichter die besten. Teniers verleiht den Gesichtern einen geistigen Typus; Ostade kann ihnen nur eine Stimmung geben. Diese ist ganz und gar das Werk Ostades, — denn in den Figuren liegt fast nie eine Berechtigung, unser Interesse zu beanspruchen. Dass Ostade die Hässlichkeit der Natur überbietet, dass er express Jagd auf Fratzengesichter machte, lässt sich nicht nachweisen. Allerdings bildet die feine künstlerische Art der Darstellung zu den Formen einen so grellen Contrast, dass die Unschönheiten derselben stärker ins Gefühl fallen. Ostade begnügt sich nicht gern mit einer so simpeln, oder blos roh angedeuteten Umgebung seiner Figuren, wie Teniers oder Brouwer solche oft darbieten. Er versteht sich auf Perspective und glänzt oft mit seiner Scenerie. Meist nimmt er seinen Augenpunkt sehr hoch. Er kommt in manchen Bildern im Helldunkel, so wie in den Lufteffecten dem Rembrandt nahe. Der Gesammtton wechselt; derselbe fällt ins Goldige, wird aber in der späteren Zeit des Meisters kühler, bei stumpferen, schwereren Schatten.

Besonders reich an „guten" Ostades sind die Sammlungen in Dresden, München, die Hermitage in Petersburg, das Haager Museum. In Dresden befindet sich ein wundervolles Bild, der Künstler selbst an der Staffelei, im vollen Sonnenstrahl, der sich im Fenster bricht, dasitzend. Das Innere einer Schänke, mit einem Tische, von Zechern und Rauchern besetzt (daselbst), ist von grösster Vollendung des Beiwerks. Die Bettelmusikanten (in Haag) sind so oft copirt, dass das Bild eine der bekanntesten Compositionen ist, welche überhaupt existiren. Eine Gesellschaft, welche musicirt (Buckingham-Palace), ist besonders durch glückliche Behandlung des einfallenden Abendsonnenlichtes bemerkbar. Feiner an Humor, als das tölpisch Grimassenhafte, welches bei Ostade das komische Element nur zu oft vertritt, ist das Bild einer Dorfschänke mit Tanzenden und einem Hunde, der zum Ergötzen der Zuschauer eine Pfanne ausleckt (München). Der Leyermann im Berliner Museum gehört zu den Bildern aus Adrian Ostade's früher Periode. Die

mangelnde Durchbildung der Gesichter giebt denselben etwas Caricaturenhaftes. Als ein Beispiel seiner Darstellungsweise möge die Abbildung (Fig. 139) dienen.

Wenn Adrian der „gute Ostade" genannt wird, so folgt daraus nicht, dass sein Bruder, *Isaak* (wahrscheinlich von 1617—1654), der schlechte Ostade sei. Auch Isaak, ein Schüler seines Bruders, darf für einen tüchtigen Maler gelten. Zunächst malte Isaak rusticale Scenen, gleich dem Adrian; dann aber ging er zu einer ihm eigenthümlichen Darstellungs-

Fig. 139. Bauern in der Schenke. Von A. van Ostade.

weise über. Er lieferte Dorfansichten, mit reichen Gruppen von Menschen und Thieren. Ausgezeichnet sind folgende Bilder: ein Dorfwirth bedient eine mit Wagen und Pferden versehene Reisegesellschaft (Louvre); einige Reisende mit einem Schimmel rasten vor einer Dorfschänke (Amsterdamer Museum). Den Ton für eine Reihe herrlicher Leistungen schlug Isaak van Ostade in seinen Canalscenen an. Meistermässig ist der „Canal", auf dessen Eise sich Schlittenfahrer und Schlittschuhläufer belustigen (Louvre und Hermitage).

Das Bindeglied zwischen Adrian van Ostade und Brouwer bildet *Cornelis Dusart* (blühte von 1650 an). Die Schönheit der Färbung, das Helldunkel weisen auf Ostade hin, während die ausserordentlich gesteigerte Lebhaftigkeit der Bewegung von Dusarts Figuren an Brouwer erinnert.

Es liegt indess in dem Ausdrucke etwas Gemachtes, Uebertriebenes. Schöne Bilder von Dusart sind im Dulwich-College, ein Fischmarkt im Museum zu Amsterdam.

Höchst merkwürdig erscheint in dem Reigen dieser Maler des Volksthümlichen die Stellung des *Cornelis Bega* (1620—1664), eines Schülers von A. van Ostade. Dieser Meister ist meist viel zu niedrig taxirt worden. Er ist noch viel mehr als Ostade der Hässlichkeit der Form anheimgegeben. Diese Form jedoch macht Bega zum Träger des Idealen. Mustern wir eine Reihe von Gemälden des Bega, so werden wir unschwer Einzelnheiten finden können, die entweder dem Ostade oder Brouwer angehören könnten. Wie Brouwer sucht Bega in den Gesichtern seiner Figuren Ausdruck zu zeigen; wie dem Ostade ist es Bega um die sorgfältigste Beleuchtung und Färbung zu thun, obwohl er das feine Helldunkel, das Weben und Leben der Farbennuancen in den Luftpartien nicht zu beherrschen vermag.

Das Eigenthümliche Begas schwingt sich aber über Ostade und Brouwer in seltsamer Weise hinaus. Wenn uns Ostade seine Figuren zeigt, so ist's damit zu Ende. Sie machen trotzdem, dass uns ihre Umgebung und Situation anheimelt, keinen Anspruch darauf, zu unseren Empfindungen in genaueren Connex zu treten. Selbst dem tollen Brouwer fällt es nicht ein, dass wir uns bei den Scenen, welche er von seinen Zechcumpanen aufführen lässt, uns in der Einbildung persönlich engagiren sollen. Bega aber verlangt, dass wir uns von seinen Figuren in Mitleidenschaft ziehen lassen. Er sucht in uns jene Empfindungen hervorzurufen, welche seine Figuren ausdrücken. Sie haben den bestimmtesten Anspruch, sich hinsichtlich ihrer Empfindungen mit dem Beschauer auf eine Linie zu stellen. Das ist eine der Hauptursachen, weshalb Begas Figuren nicht allein so unsäglich hässlich erscheinen, sondern uns geradezu widerwärtig berühren. Es sind Ostades „Larven“, welche Bega zeigt. Meister Cornelis lässt es merken, dass seine unförmlichen Gestalten den zartesten Herzensregungen zugänglich sind. Die Liebe und die Sehnsucht, das elegische Sinnen und das Aufjauchzen eines liebeseligen Gemüths werden bei Bega durch „holländische Klotzpuppen“ vertreten. Diese kindliche Fröhlichkeit, dies naive Vergnügen auf Kindergesichtern, welche wie mit einem Taschenmesser von ungeübter Hand aus hartem Holz geformt sind! Diese mütterliche Zärtlichkeit, von einem Antlitze ausgedrückt, das uns gleich dem Wehschrei einer ohnmächtigen Natur erscheint, menschlichere Formen zu bilden! Bega giebt Liebesblicke aus sprechenden Augen, die in eine fast unmögliche Fastnachtslarve hineingesetzt sind! Ein Grinsen der Zärtlichkeit, eine rosige Stimmung der Sehnsucht auf den Gesichtern von jung sein sollenden Burschen, die selbst unter Botocuden als Missgeburten gelten könnten!

Als Träger menschlicher Empfindungen können nur Menschen gelten. So wie der Künstler nach der Höhe oder der Tiefe über jenen menschlichen Typus hinausgeht, welcher uns menschliche Gedanken und Empfin-

dungen verbürgt, wird er monströs. Und monströs sind Bega's Figuren. In Erfindung neuer Stellungen und Gruppirungen ist Bega sehr fruchtbar.

Fig. 140. Der Pferdestall. Von Ph. Wouwerman.

Es ist gewiss eine für die Macht des Idealen zeugende bemerkenswerthe Wahrheit, dass der Naturalismus, in sein Extrem gelangt, sich gewaltsam

Digitized by Google

zu der Spitze des Idealen kehrt. Die edle Innerlichkeit sollte sich bei Bega mit den Gebilden des vulgären Lebens vereinigen. Das Groteske redet bei ihm die Sprache des Herzens. Eine Nation von Kobolden verdolmetscht in sehr ernstgemeinter Weise die Poesie der Liebe. Unter diesem Augenpunkte ist Cornelis Bega der merkwürdigste von allen holländischen Rustical-Malern.

Eine verwandte Ader mit Bega besass der verkrüppelte *Pieter van Laar* (1613—1674 oder 1675) aus Harlem. Seine Richtung ging jedoch nicht aus der organischen Entwickelung des holländischen Naturalismus hervor, sondern ward durch die Opposition gegen den italienischen Manierismus in seine höchst eigenthümliche Bahn getrieben. Laar (Bamboccio) wird deshalb bei der Auflösung des italienischen Manierismus geeigneter, als an dieser Stelle zu behandeln sein. Auch *Karel Dujardin* muss dem Pieter van Laar angeschlossen werden.

Der arme Krüppel, Bamboccio, welcher in Rom mit seinen caricaturmässigen Darstellungen so erfolgreich dem Unwesen des Manierismus entgegentrat, blieb auch dann noch in der Negation befangen, als es — was Bamboccio selbst betraf — nicht mehr darauf ankam, zu zeigen, wie man nicht malen, sondern eben wie man malen sollte.

Der Meister, welcher so malte, wie Bamboccio gern hätte malen mögen, war *Philipp Wouwerman*, auch belgisch Wouvermans genannt (1620—1668). Wouwerman war ein Schüler des Landschafters Wynants; machte sich aber von dessen conventioneller Art hinsichtlich der Anordnung und des Details bald los. Das Feldlager und die Jagd, die Märkte und Kirmsen, die wilden Reitergefechte und Wettrennen, Scenen vor Dorfschmieden, Bauernhöfen oder ein Angriff von Strassenräubern bilden die Lieblingsstoffe Wouwermans. Er malt glänzende Cavaliere mit ihren Damen; reich galonnirte Dienerschaaren; heimatlose Wandrer; kriegerische Söldlinge; Kesselflicker mit Weib und Kind; Rosshändler u. A.

Der wahre Held von Wouwermans Gemälden ist das Ross. Ihm fällt stets ein wesentlicher Theil der Action in dieses Meisters Gemälden zu. Die Pferde gehören jener friesisch-niederländischen Race an, deren Urtypus fast nicht mehr rein angetroffen wird. Es mag sein, dass diese Thiere für das Genre etwas schwerfällig erscheinen — für das Historienbild und die Sculptur giebt es keine geeignetere Form des Pferdekörpers, als diejenige Wouwermans. Diese Grundform des Rosses wird von Wouwerman in seinen berühmten Schimmeln idealisirt. Die Schimmel pflegen den Mittelpunkt der Hauptgruppen in den Gemälden des Meisters einzunehmen. Wouwerman kennt, was das Pferd betrifft, keine Schwierigkeiten. In den kühnsten Stellungen, in gefälliger Ruhe, zusammenstürzend auf dem Schlachtfelde, oder der leichten Führung von Damenhand folgend, vor einem Lastkarren sich abarbeitend, am öden Wege dürftiges Futter suchend — stets ist das Ross voll treffender Wirkung. Wouwerman kennt das Ross nicht nur wie etwa ein Reitmeister und Rosskamm, sondern gleich einem Araber, der sein Pferd, als wäre es sein Kind, auferzog. Die meisten

unserer neueren Pferdemaler — mit Ausnahme von Horace Vernet — haben sich nur die eleganten arabisch-englischen Thiere genau besehen. Das Temperament des Rosses, seine natürlichen Allures, seine feinen Eigenthümlichkeiten in den Bewegungen — das vermochte Niemand besser als Wouwerman zu einer Individualität zu verschmelzen.

Wouwerman ist wie ein feiner Classiker — je genauer man denselben kennen lernt, desto liebenswürdiger und bewundernswürdiger erscheint er. Es ist ein zart abgemessenes Gleichgewicht zwischen seiner Landschaft und seiner Staffage. Die feinste Charakteristik der letzteren zieht uns dennoch nicht von den genial behandelten Mittelgründen und den duftigen Fernen ab, die wohl an Claude Lorrain erinnern und sich auf harmonische Weise an die Stimmung der Staffage anschliessen. Wouwerman wirkt, bei diesem Gleichgewicht der Staffage und der Landschaft, niemals stark; aber an Eindringlichkeit der harmonischen Stimmung können sich mit ihm wenige Maler vergleichen. Sein Schönheitsgefühl ist nur seiner eminenten Phantasie vergleichbar. Wouwerman ist geboren, um geliebt zu werden. In seiner spätern Periode wird die Gruppirung der Figuren, der Inhalt des Vorganges, gegen die Landschaft überwiegend bedeutsam. Die Landschaft sinkt zur Scenerie eines dramatischen Vorgangs herab.

Die Fruchtbarkeit Wouwermans war so gross, dass selten eine bedeutende Galerie keine Gemälde dieses Meisters aufzuweisen hätte. Die reichste und schönste Folge besitzt die Dresdener Galerie — fünfundfünfzig Gemälde, meist höchst ausgezeichnete Werke. Unter diesen befindet sich das Scharmützel bei der brennenden Windmühle — eine überaus energische Scene mit prachtvollen Lichteffecten; der Aufbruch und die Rückkehr von der Jagd, zwei der feinsten Bilder, welche der Meister lieferte; sodann der weltbekannte Pferdestall (Fig. 140), die Schmiede, eine Jagdgesellschaft. Ein Hauptwerk bewahrt die Belvedere-Galerie — die Reitschule. Ein Raubanfall (Galerie Liechtenstein) ist von ausserordentlicher Bewegung. Der „Chariot de foin“, aus der besten Periode des Meisters stammend, befindet sich im Haager Museum. Ebendaselbst ist die grosse Schlacht Wouwermans, ein Gefecht mit grösseren Figuren, als sie der Künstler gewöhnlich vorführt.

In sehr gemässigter Stimmung erscheinen neben Wouwermans lebensvollen Stücken die Gemälde, welche die Gebrüder *Jan* (1610—1652?) und *Andreas Both* (1609—1650) gemeinschaftlich ausführten. Andreas besitzt Etwas von den Ostades, fand sich aber bald in eine edlere Formengebung hinein. Jan Both war vorzugsweise Landschafter. Er geht mit grosser Feinheit bei seinem Arrangement zu Werke, wählt meist italienische Bodenformen und Pflanzenarten, denen er indess ein nordisches Gepräge durch seine Lufteffecte zu verleihen weiss. Both ist keineswegs naturgerecht in seinem Baumschlage und sonstigen Zusammenfassungen des Details; bei ihm unterliegt Alles der Hauptstimmung, und die landschaftlichen Gegenstände müssen sich, gemäss dieser Stimmung, die geeigneten Abänderungen gefallen lassen. Andreas trifft in seiner meist

ruhig gehaltenen Staffage von Hirten, Reitern, Bauern mit wunderbarer Feinheit des Gefühls die Stimmung der Landschaft seines Bruders, so dass beide Maler nur eine einzige künstlerische Individualität auszumachen scheinen. Als Andreas verunglückte, brach der Schmerz um den Verlust des Bruders dem Jan das Herz. Ein wundervolles Bild von elegischer Ruhe befindet sich in Dresden — Reiter, am Waldesrande ihre Rosse tränkend; lebhafter ist ein anderes Meisterbild: auf einem alten Gemäuer spielen, in milder Beleuchtung, einige Männer Karte. Die grossen Landschaften Jan Both's sind meist weniger klar in der Stimmung, als seine kleineren Gemälde, wie seine Morgenlandschaft (in der britischen National-Galerie). In seiner Darstellung der fünf Sinne, welche mit frischer, derber Laune aufgefasst sind, giebt sich Andreas Both als der echte Geistesverwandte Brouwers und der Ostades zu erkennen.

An Wouwerman und die Boths schliesst sich *Nikolaus Berghem* (1624—1683) an. Er ist bereits für die volksthümliche Charakteristik unfähig und giebt in seinen, in reichen Landschaften erscheinenden pastoralen Gruppen nur noch den Ausdruck einer, die Empfindung oberflächlich erregenden Situation. Es ist Mode geworden, Berghem als den Meister im Malerischen zu feiern. Allerdings liegt seine Stärke wesentlich in der Vorführung von Licht- und Luftwirkungen; an landschaftlichen Formen, welche für die Aufnahme dieser Effecte besonders geeignet wären, ist Berghem jedoch nicht reich. Seine Gruppirung der Staffage bewegt sich stets in gefälligen Linien; die Formengebung strebt nach einer an die Antike mahnenden Abrundung der Linienführung. Der Charakter der menschlichen Figuren besitzt etwas Allgemeines, welches sich sogar auf die Thierfiguren überträgt. Alles ist bei Berghem auf Harmonie berechnet, welche jedoch der Contraste und der Auflösung derselben entbehrt. Hier kann man den Grund der Uniformität finden, durch welche sich Berghems Gemälde bemerkbar machen. Es war eine Zeit, dass diese Uniformität Berghem als ein grosses Verdienst angerechnet wurde — man glaubte in Berghems Malweise den Schlüssel zur echten, classischen Simplicität gefunden zu haben. In der That besteht zwischen Berghems Gemälden und den classischen bukolischen Dichtern eine Art von Wahlverwandtschaft — innerlich arm, wie die dichtenden Bukoliker, ist auch Berghem. Das Naturgefühl im Theokrit, im Virgil, Horaz entspricht vollkommen den Berghemschen Landschaften — wir haben, anstatt der Unmittelbarkeit der Anschauung, die Description, das Aeusserliche, welches durch die — allerdings abstracte — Reflexion erst zur Einheitlichkeit gelangt. Berghem fördert das Zusammenschliessen der descriptiven Einzelheiten, welche unter sich oft nicht den mindesten innern Zusammenhang haben, durch die Licht- und Luftstimmung in seinen Gemälden. Bei seinen frühern Bildern ist Berghem viel mehr auf das Einzelne bedacht, als in den Gemälden aus seiner späteren Periode. Wo das Detail von ihm am schärfsten betont wird, ist dieser Meister am vollendetsten. Die Staffage mit bestimmender Kraft für die Scenerie hat Berghem jedoch nicht lange festgehalten.

Vom Uebergewicht der Staffage kommt er zur Gleichberechtigung der Scenerie mit den Figuren, bis diese sich der Wirkung des landschaftlichen Theiles unterordnen. Der Maler sinkt, da derselbe weder die Staffage noch die Landschaft mit neuen Elementen zu beleben vermag, zur unbelebten Schwere, zur Latenz der Wirkung zurück. Es giebt einen ästhetischen Augenpunkt, unter welchem eben diese Bilder die höchste Vorzüglichkeit der Leistungen Berghems beanspruchen können. Die Phrasen: Ueberfeinerung, Raffinement, calculirende Speculation auf das Einfache, äusseres Gleichgewicht bei innerer Kraftbewegung, — sind vielleicht für Berghem speciell erfunden oder gefunden worden. Der gemüthsarme Pinseler, welchem blos Luft und Licht eine Ahnung künstlerischer Freiheit aufdämmern liessen, wusste nichts von dem ästhetisch emporgeschraubten Gehalt seiner Bilder. Berghem, so lange übermässig gepriesen, wird heute kühler taxirt. Er ist einer der wirksamsten Förderer einer banalen Manier geworden, die bei ihm selbst sich besonders dann bemerkbar machte, als er — gleichsam eingesperrt auf Schloss Bentheim, welches auf einem der letzten Ausläufer der Wesergebirge liegt — der Tyrannei des Grafen von Bentheim und der viel empfindlichern seiner Ehehälfte verfallen war. Berghem ist, seiner Production nach, ein Bindemittel zwischen der holländischen Naturalistik und dem erwachenden (falschen) Classicismus, dessen Grundwurzeln in Italien zu suchen sind. Weit überschätzt, tritt Berghem heute in die Classe derjenigen Stimmungsmaler zurück, welche die innerliche Leere der Staffage durch die atmosphärischen Effecte zu überdecken suchen. Der Nachahmung Berghems, welche sich, in Bezug auf die Behandlung der Landschaft und der Staffage, bis tief ins neunzehnte Jahrhundert in den Kunstakademien behauptete, ist ein grosser Theil des akademischen Schematismus zuzuschreiben, welcher die freie Entwickelung der Landschaft und der Staffage bis in die neueste Zeit herein beherrscht hat.

Wenn Berghem hier ausführlicher gewürdigt worden ist, so geschah dies nicht, um seine, für seinen Standpunkt allerdings eminenten Vorzüge ins Licht zu stellen, sondern um zu beweisen, dass dieser Künstler ein heute noch kaum gewürdigtes Hinderniss für die Entwickelung der landschaftlichen Staffage, wie der zoologischen und vegetativen Requisiten eines Landschaftsbildes abgegeben hat. Nikolaus Berghem hat durch kein einziges seiner Bilder dem Fortschritte genützt! Früher emporgehoben, wird er an dieser Stelle als ein solcher Maler bezeichnet, welcher der Weiterentwickelung der Kunst einen Riegel vorschob, dessen Bedeutung uns erst in allerneuester Zeit durch einen Schirmer, Lessing, Koekkoek etc. enthüllt wurde. Hart ist dies Urtheil heute; in fünfzig Jahren wird ein Berghem anathematisirt werden! Es ist keineswegs der Mühe werth, die Malweisen dieses Künstlers haarscharf auseinander zu legen, oder einen Unterschied zwischen seinem goldigen, silbrigen und schweren Ton zu machen. Das Wesentliche Berghems erleidet durch die Specialitäten der Technik keine Abänderung.

Der Gang der Kunstentwickelung und speciell die Herausbildung der verschiedenen Malweisen ist in der holländischen Kunstgeschichte nicht der Art, dass eine und dieselbe Richtung consequent bis zu ihren Ausläufern verfolgt werden kann, ohne Elemente zu berühren, die sich selbständig geltend machten, oder andere specialisirte Richtungen bestimmten.

Unter den Spätlingen des holländischen volksthümlichen Genres macht sich ein Genius erster Classe geltend, *Jan Steen* (1626—1679). Von Steen, einem Schüler oder wenigstens einem Nachfolger des Adrian van Ostade, hiess es mit Recht: Adrian Brouwer kann lachen wie ein Pferd: — Jan Steen lacht wie ein lustiger junger Kerl. Die Komik ist in der Welt der Malerei sehr selten. Rubens erklärte: es ist nichts leichter, als pathetische Stoffe zu malen, und nichts schwerer, als den Beschauer eines Bildes lachen zu machen.

Steen ist eine proteusartige Natur. Man findet bei ihm deutliche Reminiscenzen von Jordaens, von Gabriel Metzu, von Gerhard Dow — stets aber klingt, verfeinert, eine Tonart von Adrian Brouwer durch. Steen ist geistvoller, selbstbewusster, als alle seine holländischen Collegen der Volks-Malerei. An feiner Charakteristik weicht er Teniers d. J. nicht; aber Alles ist bei ihm auf eine tief empfundene Komik abgesehen. Rembrandt ist in seiner Art einzig — auch Jan van Steen hat keinen Nachfolger, welcher das Geheimniss seines Humors ergründet hätte. Namentlich die Engländer mit ihrem ausgebildeten Sinn für Humor und Satire haben Jan Steen einen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte angewiesen. Man hat ihn nicht mit Unrecht den holländischen Hogarth genannt; denn in der That hat er in jener Gattung von Gemälden, die man am treffendsten mit dem Namen „Sittenbilder“ bezeichnet, viele Züge mit dem Illustrator englischer Gesellschaftszustände zu Anfang des 18. Jahrhunderts gemein. Was ihn von Hogarth unterscheidet, ist die Absichtslosigkeit seines Humors. Jan Steen lacht, so zu sagen, aus vollem Herzen, aus reiner Lachlust; Hogarth aber will Andere lachen machen. Jener sucht sich scherzend über die Verkehrtheiten und die kleinen Leiden des menschlichen Lebens hinwegzusetzen, dieser spottet meist mit der Absicht zu bessern und zu bekehren; Jan Steen ist fast immer mitten in seinen lustigen Gesellschaften zu finden, während sich Hogarth hinter den Coulissen hält.

An Feinheit wie an Kraft der Komik ist dem lustigen Weinwirth*), Jan Steen, der vor allen Dingen sein bester Kunde war, kein einziger niederländischer Meister gleichzustellen. Wir dürfen nur an seinen Hochzeitsabend (Belvedere-Galerie), an seine fetten und magern Familien, an seinen „Häring“ erinnern, um uns mit dem unwiderstehlichen Stoff zum Lachen zu erfüllen. Steen malt oft mit herzlichstem Behagen die verkehrte Welt, deren Eulenspiegel er selbst ist. Wie er bei diesen Schilderungen

*) Jan Steen war Besitzer einer Brauerei in Delft. Dass er eine Weinschenke gehalten, ist nicht nachweisbar; doch hat ihn der Volksmund zu einem Weinwirth gestempelt, und der Möglichkeit, dass er einmal ein derartiges Geschäft betrieben, bleibt immerhin Raum übrig.

zu Werke geht, zeigt sein Schänkgarten. Jan Steen sitzt selbst in einem Kruge (Wirthshause); damit er wegen des Durstes nicht in Verlegenheit gerathe, hat er einen derben Häring von Biervliet mitgebracht, den er

Fig. 141. Eine lustige Gesellschaft. Van Jan Steen.

dem Beschauer des Bildes lachend präsentirt. Steen hat aber, so scheint es, keinen Credit im Kruge, und nachdem er durch das Probiren seines Härings seinen Durst aufs pikanteste gesteigert, muss er ohne Bier von dannen gehen. Dazu Jan Steens lachendes, geistvolles Gesicht — das ist

nicht zu überbieten. Eine Anschauung von der drastisch humoristischen Darstellungsweise des Meisters gewährt auch der beigegebene Holzschnitt, welcher eine der sogenannten „lustigen Gesellschaften“ des Meisters wiedergiebt (Fig. 141).

Geistvoller als Jan Steen ist kein einziger der holländischen Genremaler. Steen hat stets seinen Stoff unter den Füssen und gebietet über denselben ohne jeden Zwang. Seine oft sehr dramatische Handlung kommt der lebenskräftigen Darstellung Brouwers nahe, ohne so unmotivirt die Spitze herauszustrecken, wie wir dies bei Brouwer bemerken. Dass Steen der heftigsten Bewegung mächtig war, beweist sein Bild von einigen Bauern, welche mit einem Vagabunden wegen Kartenspiels in Streit gerathen (Münchener Pinakothek). Kranken-Bilder, im Sinne seiner Zeit, sehr verfängliche Polterabendscherze und Trinkgelage mit unnennbarem Gewürz findet man bei Steen in Menge.

Gar manche Bilder dieses Meisters, namentlich diejenigen seiner letzten Zeit, sind überaus nachlässig hingemalt und würden den Meister auf eine sehr niedrige Rangstufe stellen, wenn er nicht in einzelnen Meisterwerken dargelegt hätte, was er bei ernstem Wollen zu leisten vermochte. Als eine seiner trefflichsten Schöpfungen meisterhaft gemalt und von seltener Kraft der Charakteristik sei hier nur noch der Heirathscontract in der Braunschweiger Galerie erwähnt, ein Bild, welches auch wegen der räumlichen Dimensionen (Figuren von etwa zwei Drittel Lebensgrösse) bemerkenswerth erscheint. Höchst wirksam ist hier der Contrast des schmachtenden Bräutigams mit der hübschen, jungfräulich schüchternen Braut zur Seite und den um einen Tisch gruppirten Alten, die sich unter dem Beistande eines Advokaten über die materiellen Bedingungen des Ehebündnisses berathschlagen; im Rücken des Brautpaars steht der unparteiische Lacher, Jan Steen, am vollen Fasse, um den Hochzeitstrank zu kosten.

Mit Jan Steen erreicht die holländische volksthümliche Malerei ihren Gipfel. Was Teniers für die Belgier, das ist Jan Steen für die Holländer. Der Belgier ist feiner, der Holländer ohne Frage drastischer in seinem Humor.

An diesen letzten und grössten holländischen Genremaler schliessen sich diejenigen Künstler an, welche die Darstellung von Thieren zu ihrem Hauptaugenmerk machten. Als der erste grosse Meister dieser Richtung tritt *Paul Potter* auf (1625—1654). Bei Potter müssen, um denselben richtig zu beurtheilen, von vornherein zwei Perioden künstlerischen Charakters unterschieden werden. Anfangs ging Potter von dem Princip aus, die Erscheinung seiner Thierfiguren durch die künstlerischen Bedingungen der Erscheinung im Bilde selbst zu reguliren. Dann aber ging er zur Ansicht der directen Wirkung über und stellte seine, sehr vergrösserten Thierfiguren unter die Herrschaft des natürlichen Lichtes. Aus Potters bester Zeit stammt der Stier (in der Czernin-Galerie in Wien) ein Gemälde, das der landschaftlichen Scenerie in feinster Weise

Fig. 142. Sonnenaufgang. Von Adriaen van de Velde.

Rechnung trägt. Um einen Grad niedriger steht, schon der Formengebung nach, die sich im Wasser spiegelnde Kuh (la vache qui se mire) (im Haager Museum). Potter war sehr fruchtbar, aber über das Einförmige kommt derselbe in seinen besten Bildern nicht hinaus. Es ist durchaus nicht als ein Vorzug Potters zu betrachten, dass seine Zeitgenossen die einzelnen Haare seines berühmten, fast lebensgrossen Stiers (im Haager Museum) unterscheiden zu können meinten; und wenn der Schweifbüschel den Stoff für poetische Ergüsse über die Naturwahrheit des Königs der Heerde abgab, so beweist dies nur, wie weit die Holländer in dem falschen Princip des Naturalismus gefangen worden waren.

Paul Potter ist das Vorbild für Thiermalerei in der holländischen Schule geblieben. In seinen Thieren ist er niemals übertroffen worden. Die Landschaft indess ist bei Paul Potter meist sehr unbedeutend. Es war nur ein kleiner Schritt, die Landschaft von der Thierstaffage zu emancipiren. Diesen Schritt hatte schon vor ihm Albert Cuyp gethan, auf welchen wir weiter unten zurückkommen. Doch erst *Adriaen van de Velde* (1639—1672) gab mit voller Entschiedenheit dem landschaftlichen Theile seiner fein gestimmten Gemälde das Uebergewicht. Er war ein Schüler von *Jan Wynants* (1600—1679), welcher letztere das Verdienst beanspruchen darf, die Landschaft in der holländischen Schule zu einer freien Kunstform durchgebildet zu haben. Wynants ging sehr ins Detail ein und ist in der Anordnung hölzern und förmlich, gelangt aber doch durch seinen localisirten Farbenvortrag voll Kraft und Frische zu einer ansprechenden Wirkung. Naturgerecht ist er im Baumschlage des Vordergrundes selten oder nie; dafür führt er desto getreuer Pflanzen und Blumen als Zierde des Vordergrundes aus. Van de Velde geht mit kühnem Schwunge über seinen Meister hinaus. Er beschränkt zunächst den bei Wynants oft übermässig weiten Gesichtskreis und anstatt die Gegenstände der Fernen durch mikroskopische Verjüngung wirkungslos zu machen, bleibt Van de Velde selbst in den Hintergründen deutlich. Die Beleuchtung ist bei ihm ebenfalls eine ganz andere, als bei Wynants. Das Licht wird durch den Zustand der Atmosphäre in reichstem Wechsel gezeigt. Der Meister ist namentlich bewundernswürdig in seinen Effecten eines Wintermorgens, des Reifes, des stäubenden Schnees, der Reflexe der Eisflächen, des winterlich starrenden Waldes. Neutrale Beleuchtung, wie Wynants sie gab, wie sie Berghem, trotz seiner reichen Wolkenbildungen zeigt, findet sich bei Van de Velde nicht. Er ist immer dicht der Natur auf der Ferse. Seine Staffage ist ebenso wahr als fein, obgleich er meist Landleute und Fischer darstellte. Doch gelang ihm auch die Charakteristik der höheren Stände wie in seiner Jagd (Thomas Baring'sche Sammlung). Unstaffirte Landschaften, wie seine Bilder von der Küste von Scheveningen (Cassel) sind selten. Eine meisterhafte Winterlandschaft mit Eisfahrt und eine Bauerhütte mit Weidevieh in der Nähe befinden sich in Dresden, ebendort auch zwei Landschaften von

Wynants, welche Van de Velde staffirt haben soll, was jedoch wegen der auffallenden Steifheit der Figuren nicht wahrscheinlich ist. Eine Landschaft in Abendbeleuchtung, mit überreicher Staffage — einem Fuhrwerke, von Schimmeln gezogen, einem Hirten mit der Heerde, mit dem Künstler und den Seinigen — in einer für Van de Velde bedeutenden Grösse (van der Hoop'sche Sammlung) wird besonders hervorgehoben; das Ganze hat jedoch kein Centrum und der Eindruck verstreut sich. Ein reines Juwel ist die Heerde: zwei Pferde, eine Kuh, Ziege und drei Schafe, sowie im Vordergrunde eine Kuh und eine Ziege, höchst gefällig gruppirt, mit wundervollem Lichteffekt; goldige Abendbeleuchtung und silberne, kühle Wasserflut in harmonischer Verbindung (Louvre). Herrlich sind die Thiere behandelt. Nicht minder ansprechend ist eine andere Heerde (ebenda) in trefflich wiedergegebenem Morgensonnenlicht (Fig. 142). Paul Potter gab gewissermassen nur das Rohmaterial, das Van de Velde zu einem Bilde mit Thierstaffage verarbeitete. Auf den Unterschied zwischen Van de Velde und Wouwerman kann hier nicht erschöpfend eingegangen werden — es lässt sich beiläufig nur sagen, dass Wouwerman wesentlich beschreibend zu Werke ging und seine Wirkung durch das Aeusserliche seiner Stoffe zu erreichen suchte, während Van de Velde stets auf die Stimmung in unmittelbarer Weise hinarbeitete. Van de Velde, bisher zu den Genre-Landschaftern Hollands als ein achtungswerther Meister gerechnet, ist viel zu gering gewürdigt worden. Er ist der eigentliche Vater der holländischen Landschaft, welche die vollendete Wiedergabe der äusseren Erscheinungsformen zum Zweck der Erregung einer ästhetischen Stimmung verfolgt.

Der um ein Menschenalter ältere *Albert Cuyp* (1606—1672) wird von Einigen über Van de Velde gestellt, hinter welchem er jedoch weit zurückbleibt. Die Werke dieses Künstlers sind vorzugsweise in England zu finden und englische Kritiker sind es gewesen, welche Cuyp eine Stellung anwiesen, die mit dessen wahrer Bedeutung nicht im richtigen Verhältniss steht. In der Regel stellt Cuyp landschaftliche Ansichten von Fluss- oder Canalufern und offene Wiesengegenden mit weidendem oder ruhendem Vieh dar. Seine Schlachtstücke, seine wenigen Historienbilder sind steif, kalt und förmlich. Seine Bildnisse ermangeln der geistvollen Auffassung. Cuyp liebt das diagonale Arrangement. Er scheint eine Linie von einer oberen Ecke seiner Bilder quer über die Leinwand nach der unteren entgegengesetzten Ecke geführt zu haben, um die eine Hälfte des Raumes mit seinen Gegenständen zu füllen und das andere Dreieck für den Horizont zu reserviren. Er nimmt den Augenpunkt gern auf den Schnitt des Horizonts, gewinnt eine sehr wirksame, meist duftig gehaltene Ferne, und hebt die eine oder andere Figur scharf vom lichten Himmel ab. Das Gleichgewicht zwischen der leichten und schweren Seite der Gemälde stellt Cuyp dadurch her, dass er auf der letzteren isolirte, kräftig ins Gefühl fallende Gegenstände anbringt, und die bestimmenden Lichter und Farben der leichten Seite auf der schweren in verstreuter Art wiederholt.

Dies mathematische Element in Cuyps Bildern, welchem sich durch die blosse Theorie beikommen lässt, stach besonders den Engländern ins Auge, welche diesen Meister als ein höchst geeignetes Vorbild für Kunstschüler betrachten.

Oft ist Cuyp in seiner Wirkung sehr dürftig. Doch ist derselbe auch im Stande, reiche Effecte zu zeigen. Am vorzüglichsten ist er bei gedämpftem Licht mit Halbtinten und kraftvollen, aber durchsichtigen Schatten. Vordergrund und Ferne entbehren sehr oft der harmonischen Verbindung. Machtvolle Stimmung oder ein reizendes, rührendes Naturwalten muss man nicht bei Cuyp suchen. Er versteckt keine seelischen Geheimnisse in seine Bilder. Die besten Bilder Cuyps findet man, neben der Hermitage in Petersburg, in englischen Galerien.

Der unendliche Reichthum des holländischen Kunstlebens im XVII. Jahrhundert zwingt uns, über so manchen verdienten Maler hinwegzugehen und nur die hervorragendsten Vertreter der betreffenden Kunstzweige aufzuführen. Die innere ursächliche Verknüpfung der einzelnen Erscheinungsformen niederländischer und besonders holländischer Kunst kann hier nur angedeutet werden. Wäre es blos um eine Classification zu thun, so könnten wir mit Namen und Bilderaufzählen freigebiger sein. Indem wir uns darauf beschränken diejenigen Landschafter zu nennen, welche in Folge ihres Aufenthalts in Italien, gleich den beiden Boths, Berghem, Dujardin, sich mehr oder weniger jener Auffassung der Landschaft anschlossen, die man als die heroische zu bezeichnen pflegt und als deren Hauptmeister und Begründer N. Poussin zu betrachten ist, nämlich *Jan Asselyn* (1610 — 1669) *Jakob van der Does* (1623 — 1673), *Jan Baptist Weenix* (1621 — 1660), alle drei im Sinne der bukolischen Dichtung schaffend, sodann *Adam van Pynacker* (geb. 1621), *Herm. Swanevelt* (geb. 1620), *Barth. Breenberg* (geb. 1620), welche der Richtung des Claude Lorrain folgten, gehen wir zu denjenigen Meistern über, welche die nordische Natur und besonders die Natur ihres Heimathlandes mit grossem Blicke zu erfassen und mit liebevollem Verständniss in ächt malerischer Weise zu schildern wussten.

An der Spitze dieser Meister erscheint *Jan Goyen* aus Leyden (1596 — 1656), der Schwiegervater des Jan Steen, der im Haag eine einflussreiche Schule gründete. Wenngleich diesem Meister die eigentliche poetische Empfindung für die Sprache der Natur fehlte, so war sein Vorgang, die bisher missachtete vaterländische Landschaft zum Gegenstande der Kunst zu erheben, von weitgehenden Folgen. An ihn schlossen sich zunächst *Hermann Saftleven* (geb. 1609) und der schon erwähnte Jan Wynants, der Lehrer des Adriaen van de Velde, an. Einen höhern Aufschwung nahm die nordische Landschaft unter der Hand der folgenden grossen Meister.

Das Naturwalten, so weit solches durch Licht- und Lufteffecte zu Gefühl gebracht werden kann, offenbart sich in gewaltiger Weise in den Werken *Alderts van Everdingen* (1621 — 1675). Bei diesem Maler

„der Gewässer“ geht ein einfacher, grosser Gesammtton aus dem Detail hervor. Er strebt nie, Ungleichartiges durch seine Kunst der Darstellung zu verbinden; stellt keine Widersprüche auf, um durch eine brillante Lösung derselben — gleich Rembrandt — den Beschauer in Erstaunen zu versetzen. Er fasst im Ganzen und Grossen den Charakter der Naturscenen auf und bestimmt denselben niemals genauer, als dies für die Erreichung des beabsichtigten Gesammtausdrucks nothwendig ist. Vermissen wir Etwas bei Everdingen, so wird es folgerichtig das Detail sein. Vor seinen Gemälden kann man lange stehen, ohne diese Bemerkung zu machen. Von den Licht- und Farbeneffecten bestochen, glauben wir da noch immer Detail zu sehen, wo dieser bewundernswerthe Meister direct auf seinen grossen Eindruck hinarbeitet. Das Gleichartige bei Everdingen giebt selbst seinen wilden Seestürmen festen Halt, den Ausdruck einer innern kraftvollen Ruhe, wie solche in der Natur selbst liegt, die das Maass auch für den fürchterlichsten Aufruhr der Elemente in sich trägt. Unendlich reizvoll wirkt dies innerlich Homogene in Everdingens ruhig gestimmten Bildern. Dieser Maler tritt uns meist mit breiten stolzen Lichtmassen, die sich an die Meereswogen, einen Wasserfall, Strom etc. anknüpfen, entgegen. Seine Bilder bleiben selbst in der Entfernung noch völlig klar. Everdingen versteht eine Kunst, die selbst Rembrandt nicht inne hatte, seinen Licht- und Schattenmassen deutlich gegliederte, gefällige Gesammtformen zu verleihen. Dieser Künstler, welcher Norwegen besuchte, scheint dort einen tiefen Blick in die starken Stimmungen einsamer Felslandschaften gethan zu haben. Zwei solcher Gemälde finden sich in der Dresdener Galerie; die Pinakothek in München bewahrt seine bewundernswürdige Mühle. Everdingens Radirungen geben einen Commentar zu seiner Behandlung des Details.

Das Gleichartige in der Darstellung ist, wie bei Everdingen, auch bei *Jakob Ruisdael* (1635—1681) der Kern der Gemälde. Ruisdael ist gleichwohl der wahre Antipode von Everdingen, insofern er aus dem Detail heraus seine Wirkung zu erreichen strebt. Stets als ein Meister von ebenso tiefer als naiver Auffassung gepriesen, muss diesem Künstler das Prädicat der Naivetät entschieden bestritten werden; Ruisdael ist im Gegentheil höchst raffinirt. Von seinen grossartigen Bodenformen kommt er sehr bald zurück; das Auge darf nicht zu viel sehen, wenn eine Stimmung auf die Spitze gehoben werden soll. Seine Landschaften werden, so wie er zur Ausbildung empor steigt, immer einfacher; das Detail wird scheinbar anspruchsloser, aber factisch wirksamer. Ruisdaels schönsten Landschaften mahnen uns an wunderlieblich-elegische Volkslieder, in denen hier und da eine Strophe fehlt, auf deren Schluss wir uns vergebens besinnen, während die Stimmung rein und voll ausklingt. Ruisdael scheint Alles ganz genau zu zeigen; das Spiel des Lichts auf den Birkenrinden im Waldesdunkel, die feuchten, zitternden Gräser, den nebelhaft zwischen den Büschen webenden Duft des Waldes. Das scheint aber nur so. An entscheidender Stelle hat er feinstes Detail; anderwärts

deutet er nur an; aber unser Auge hat einmal den Massstab durch jene Genauigkeit empfangen und supplirt Alles genau so, wie es der Meister wollte. Diese Selbstthätigkeit des Beschauers ist ein Reizmittel für seine Empfindung, das viel zu wenig in Betracht gezogen wurde. Meisterwerke Ruisdaels finden sich in Dresden (das Kloster, der Kirchhof); in München (der Bauer, welcher bei aufsteigendem Unwetter einer Hütte zueilt, — auch die Landschaft mit den Eichen genannt); der Wald (im Louvre). Eine Jagd mit Figuren von Van de Velde (Dresden) ist verunglückt, ohne Ruisdaels eminente Vorzüge. Seine Landschaften mit weiter Fernsicht sind wirkungslos, sogar langweilig. Die Seestücke Ruisdaels sind innerlich matt und erscheinen nur durch die atmosphärischen Effecte bemerkenswerth.

Meindert Hobbema, ein Friese (lebte noch 1669) steht in manchen Stücken hinter Ruisdael zurück. Der Formenreichthum desselben geht Hobbema ab; aber in der Gesammtstimmung nähert sich der Friese dem Everdingen, was die Concentration betrifft. Der Empfindungskreis Hobbemas ist eng gezogen. Die Haide, das öde Moor, spärlich mit Nadelgehölz ausgestattet, eine Bauerhütte in wüster Gegend, ein Wässerchen mit Weiden, eine einsame Mühle — das etwa sind die Stoffe, in denen Hobbema seine ganze Poesie entfaltet. Ruisdael erreicht die atmosphärischen, ruhigen Effecte Hobbemas selten oder niemals. Ebenso ist Hobbema dem Ruisdael im brillanten, pastösen Licht überlegen. Durch Nachdunkeln sind manche Productionen dieses Künstlers schwer in der Färbung geworden. Ein Eichwald mit stillem Gewässer und dem Prospecte auf ein im Sonnenlicht erscheinendes fernes Dörfchen (Museum in Berlin); eine Landschaft mit Baumgruppen, ein Gewässer, Hecken und Wiesen (Lord Hatherton in London) eine Wassermühle (ehemals in der Sammlung des Grafen Morny in Paris, für 105,000 Francs erstanden), gehören zu den schönsten Werken des Meisters, der erst in neuerer Zeit völlig gewürdigt worden ist.

An diese drei Heroen der Naturscenen reicht der Seemaler *Ludolph Backhuisen*, (1631—1709) auch ein Friese wie Hobbema, zwar nicht hinan; dennoch darf Backhuisen auf hohe Beachtung Anspruch machen. Neben diesem behandelte *Willem van de Velde* (1633—1707), muthmaasslich ein älterer Bruder Adriaens, die Seemalerei als unabhängigen Kunstzweig. Bei tüchtiger Schulung besass Willem van de Velde nicht die Spur eines Aufschwungs der Empfindung; seine grösste Kraftentfaltung lässt kalt und die so oft gerühmten Wässer dieses Künstlers haben etwas Eisig-Gläsernes, das uns verhindert, das gewaltige Element vor allen Dingen flüssig, oder gar nass zu finden. Backhuisen kann Wasser malen. Bei ihm rollt die Woge und schäumt an starren Felsenmassen empor; bei ihm saust sie, schwer gebrochen und sich scheinbar um sich selbst wälzend, auf den öden kahlen Strand. Die Gewässer am Horizont befinden sich mit den schwer aufqualmenden Wolken, in einem Gigantenkampfe — federleicht fliegt das Lootsenboot über die Kernwellen

und durchschneidet die schäumenden Kämme wie ein Messer. Bei allem Kraftaufwande ist, paradox genug, dennoch Backhuisens Stimmung keine energische. Er beschreibt zu viel und hat zu wenig Dramatisches. Die Lichtwirkung ist nicht geschlossen, wie bei seinem Lehrer Everdingen. Wo Backhuisen die Schilderung des übermächtigen Naturwaltens aufgiebt, wie bei seinen Seetreffen (in der Dresdener Galerie) wird er kalt und zopfig gleich dem Willem van de Velde. Den Schiffen des Letzteren sieht man es an, dass dieselben in den Docks oder vor Anker dem Maler Modell gelegen haben. Die besten Nachahmer Backhuisens sind *Jan Dubbels,* durch seine fein berechnete Stimmung bemerkbar, *Michel Maddersteg* (1659—1709), *Abram Stork* (1650—1700).

Von Landschaftern verdienen noch Erwähnung *Anton Waterloo* (1618—1662). *Jan Hackaert* aus Utrecht (geb. um 1636), sowie der Maler des Dämmerlichtes, des Mondscheines und der nächtlichen Feuer-Effecte *Artus* oder *Aart van der Neer* (1619—1683).

Die Architektur-Maler, welche nach dem Vorgange von *Hendrik Steenwyck* (1550—1604) Innenansichten oder Aussenprospecte von Gebäuden darstellten, vermochten es nur in den wenigsten Fällen, ihre Gegenstände mit der organischen Natur in einheitlichen Zusammenhang zu bringen. Hier sind *Jan van der Heyden* (1637—1712), der bedeutendere *Gerrit Berkheyden* (1645—1698) und *Dirk van Deelen* (1607—1669) zu nennen.

Schliesslich haben wir noch einiger schon der Verfallzeit der holländischen Malerei nahestehender Meister zu gedenken, welche sich vorzugsweise auf die Darstellung der Raub- und Jagdthiere in todtem und lebendem Zustande legten, auch Küchenstücke, todtes und lebendes Federvieh zum Gegenstande ihrer Darstellung wählten, nämlich *Abraham Hondius* aus Rotterdam (geb. 1638), *Jan Weenix* (1644—1719), *Theodor Valckenburg* (1675 — 1721), *Evert und Willem van Aelst* (starben 1658 und 1679), *Willem Kalf* (1630 — 1693), endlich *Melchior Hondekoeter* (1636 — 1695), der bedeutendste der holländischen Federviehmaler. Frucht- und Blumenstücke lieferten *Jan de Heem* (1600—1674), *Cornelis de Heem*, *Maria van Osterwyck* (1630—1693), sowie der berühmtere *Jan van Huysum* (1682—1740), der als der letzte in der Reihe der Farbenkünstler glänzt, die am Ausgang der Blütenzeit der niederländischen Malerei stehen.

SIEBENTES CAPITEL.

Deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts.

Verfall der deutschen Malerei seit der Reformation. — Hans von Achen. — Joh. Heinz; Chr. Schwarz; Rottenhammer. — Elzheimer. — Sandrart. — Roos; Lingelbach.

Die deutsche Kunst des XVII. Jahrhunderts bietet ein trauriges Bild dar. Der wüthende Kampf, welcher dreissig Jahre lang fast alle deutschen Gauen durchtobte, schien, neben der Volkskraft und der volksthümlichen Sitte auch dem deutschen Kunstleben den Garaus gemacht zu haben. Der verkümmerten Leistungen der sächsischen Maler, welche sich an die grosse Zeit der Dürer und Holbein anschlossen, ist bereits im I. Theile gedacht. Andere dem XVII. Jahrhundert angehörige Meister deutschen Ursprungs lernten wir bereits bei der Schilderung der niederländischen Schulen kennen, denen sie sich, der kunstarmen Heimat den Rücken kehrend, aufs engste anschlossen. Es bleibt uns hier nur noch übrig, einiger Meister zu gedenken, die in Italien ihr Heil suchten, wo sie sich in sehr verschiedenartigen Richtungen bewegten. Einige der älteren Meister dieser Richtung sind wenigstens namhaft zu machen. *Hans von Achen*, ein Cölner (1552—1615) malte zuerst mit niederländischer Farbengebung, ward aber in Italien ein Nachahmer des Tintoretto und lieferte mit Vorliebe Bilder classischen Stoffes. Einige kraftvoll gehaltene, doch innerlich leere Gemälde besitzt die Jesuitenkirche in München. Der Meister starb in Prag. Sehr ähnlich ist dem Von Achen sein in der Färbung geleckterer Schüler, *Joseph Heinz* aus der Schweiz, dessen Hauptthätigkeit sich an Prag knüpfte. *Christoph Schwarz*, aus Ingolstadt (1594 gest.) ging früh nach Venedig und kann als reiner Italiker betrachtet werden. Auch er nahm den Tintoretto zum Muster, vermied aber das Crasse der Färbung, welches bei diesem Meister oft zum Vorschein kommt. Der schon als Schüler Tintoretto's erwähnte *Johann Rottenhammer*, ein Münchener, (1564—1623) malte zuerst in der Art des Jan Breughel und lieferte oft Figuren zu den heroischen und allegorisirenden Landschaften des Bril, wandte sich aber dann ebenfalls dem Tintoretto zu, welcher Meister auf unsere Landsleute eine in der That räthselhafte Anziehungs-

kraft ausübte. Rottenhammers Färbung leidet an den Unwahrheiten des Colorits seines Vorbildes, — das Ziegelroth drängt sich in der Carnation vor, die Schatten sind olivenfarbig, die Breite der Färbung geht nur zu häufig in dem Streben nach Reichthum und „Varietà" unter.

Hoch über diesen Malern steht der ebenso originelle als unglückliche Meister *Adam Elzheimer* aus Frankfurt (1574—1620), welcher inmitten des, über Italien hereinbrechenden, Ungeschmacks die Principien einer

Fig. 143. Der h. Christoph. Von Elzheimer.

geläuterten Darstellungsweise aufrecht erhielt. Seine Bestrebungen waren indess zu sehr vereinzelt, die Malweise Elzheimers erschien zu schwer nachahmbar, als dass der Meister auf seine italienischen Kunstgenossen einen bemerkbaren Einfluss hätte ausüben können. Man mag die Landschaften Elzheimers, oder die Staffage derselben, seine mythologischen oder heiligen Bilder betrachten — stets erscheint der Meister im hohen

Grade bewundernswerth. Der unsäglich genauen Vollendung seiner Landschaften wegen hat man Elzheimer wohl den Gerard Dow der Landschaft genannt — eine Paralelle, die sich nur auf die genaue Ausführung und die ausserordentlich exacte Beleuchtung von Elzheimers Bildern bezieht. Gleich dem Dow konnte Elzheimer mit grösster Treue eine künstliche Beleuchtung wiedergeben. Elzheimer bleibt jedoch bei der genauen Naturcopie nicht stehen, sondern zeigt sich in dem feinen Urtheil, mit welchem er in freier Weise naturalistische Einzelnheiten verwendet, als ein echter Realist. Gross ist die Kunst, mit welcher dieser Meister das Unwesentliche aus seinen Gemälden auszuscheiden weiss. Seine Figuren sind von edlem Charakter, die Formengebung erscheint weich, aber bestimmt, oft mit einem Anhauch griechischer Harmonie. Die Bewegungsmotive sind stets gefälliger Art, die Gewandung ist in der Linienführung schwungvoll, erscheint aber manchmal zu ängstlich auf das Hervorheben der Körperformen berechnet. Fast Rembrandtisch ist die meist geschlossene Lichtführung und das mit höchster Meisterschaft behandelte Helldunkel. Die genaue Ausführung seiner Gemälde contrastirt entschieden mit der in Italien eingerissenen laxen Technik und der frivolen Schnellmalerei, verhinderte aber den Meister an Erlangung eines für seine starke Familie genügenden Erwerbes. Als Elzheimers Gönner, Graf Hendrik van Goudt, dem die Kunstgeschichte dafür zu danken hat, dass derselbe den Künstler regelmässig gegen gute Bezahlung beschäftigte, Italien verlassen hatte und starb, sank der Maler in tiefes Elend herab und fand in bitterster Armuth im Schuldgefängnisse sein Ende. In München findet sich von Elzheimer eine Flucht nach Aegypten, und der Brand von Troja, mit Aeneas und Anchises, im Städelschen Institut ist eine herrliche Landschaft mit dem von Bacchantinnen gepflegten kleinen Bacchus und Paulus und Barnabas zu Lystra. Vorzüglich edel ist der das Christkind durch den Fluss tragende St. Christoph (im Privatbesitz zu Edinburgh). Im Louvre bewahrt man einen Tobias mit dem Engel — vorzüglich — und den barmherzigen Samariter. Durch die complicirte Lichtführung, manchmal wie bei St. Christophoros (Fig. 143) in dreifacher Art — Mondlicht, Fackellicht und das strahlende Antlitz des Christkindes — kommt oft etwas Unruhiges in Elzheimers Gemälde.

Anderer Art war die Richtung des *Joachim von Sandrart* (1606—1688), eines Schülers des Gerard Honthorst, der seinerseits den niederländer Styl nie völlig verleugnen konnte. Sandrart ist zwar kein geborener Pedant, wie er wohl genannt worden ist, hat aber eine starke Neigung für das Akademische. Dieser Künstler hat gar wenig Eigenes; das Studium, die Reminiscenzen, das Mühen aus vielerlei fremden Elementen etwas Ganzes zusammenzubringen, blickt allenthalben hervor. Sandrart ging mit grossem Ernste zu Werke. Im Einzelnen oft sehr trefflich, verfällt er, sowie er zu componiren anfängt, einem Ungeschmack, der ganz der Prototyp der späteren Zopfkunst zu sein scheint. Dennoch übte er in Rom unter den Künstlern, welche, unter dem Vorgang der Franzosen, eine

gesunde Richtung anzubahnen suchten, einen grossen Einfluss aus. Es war Sandrart, welcher den Claude Lorrain, nachdem dieser bereits Meisterbilder geliefert hatte, darauf aufmerksam machte, dass der Landschafter nach der Natur zeichnen müsse. In genauester Freundschaft mit Nikolaus Poussin, Lorrain, Dughet gehörte Sandrart zu den Notabilitäten der Kunst in Rom. Nach siebenjährigem Aufenthalte in Rom kehrte Sandrart nach Deutschland zurück, zog es aber vor, dem tobenden Kriegsungewitter auszuweichen und sich 1635 nach Amsterdam zu übersiedeln. Ursprünglich war Sandrart ein tüchtiges realistisches Talent. Er besass eine nicht geringe Geschicklichkeit in der Anordnung figurenreicher Bilder, wobei ihn die Arbeit freilich dadurch sehr erleichtert wurde, dass er selten oder vielmehr nie sich weit unter die Oberfläche hinabwagte und den tiefern Inhalt seiner Stoffe unberührt liess. In Italien nahm das Conventionelle bei ihm überhand. Um seinen Productionen Bedeutsamkeit zu verleihen, verfiel er auf die Einführung allegorischer Bezüge, die er zuletzt bis zur Unleidlichkeit ausdehnte. In seinen Altarbildern, die besonders in München, Würzburg, Augsburg, Bamberg, Regensburg, Freising, Landshut sich finden, geht er sehr akademisch zu Werke. Seine heiligen Personen sehen fast wie Studien nach antiken Modellen aus, die, mit der gebräuchlichen Idealgewandung versehen, in meist sehr äusserlicher Weise mit einander verkehren. So weit die Allegorie in der Malerei Bedeutung haben kann, tragen einige der besten Bilder Sandrarts von dieser Gattung: so z. B. seine Pallas und Saturn, welche die Genien der schönen Künste gegen die Erinnyen beschützen, einen bemerkbaren Charakter. Höchst wichtig ist Joachim von Sandrart durch seine kunstgeschichtlichen Arbeiten, obwohl das, was er selbst nicht elucidiren konnte, ziemlich prüfungslos aufgenommen wurde. Ein Schüler Sandrarts war der vorzugsweise als Kupferstecher thätige *Matthäus Merian* d. J., welcher der Richtung seines Meisters in seinen Stichen getreu blieb.

Von den deutschen Malern derselben Periode sind noch die *Roos*, welche eine ihrer Zeit nicht unbedeutende Rolle spielten, zu erwähnen. Der Vater dieser Künstlerfamilie war *Johann Heinrich Roos* (1631—1685). Holländische und italische Einflüsse bestimmten seine Kunstweise. Er malte Landschaften mit Thierstaffage in ähnlicher Auffassung, wie die italisirenden Hollländer. Sein Sohn war der unter dem Namen Rosa di Tivoli bekannte *Philipp Peter Roos* (geb. 1655 zu Frankfurt am Main, starb im Tivoli bei Rom 1705), dessen meist in grossen Dimensionen flüchtig und auf dekorativen Effect gearbeitete Landschaften mit aufdringlichen Thierstaffage schon stark in das Zopfige fallen. Einer ähnlichen Richtung wie der ältere Roos, doch bisweilen mehr an Wouwerman erinnernd, war *Johann Lingelbach*, ein Frankfurter, (1625—1687) zugethan.

ACHTES BUCH.

Die spanische Malerei des XVI. und XVII. Jahrhunderts.

ERSTES CAPITEL.

Die Entwicklung der spanischen Malerei bis auf Murillo.

Der Charakter des Volkes und der Ausdruck desselben in der spanischen Malerei. — Einflüsse flandrischer und italienischer Kunstweise. — Pacheco; J. de las Roelas. — Herrera el viejo. — Zurbaran; — Velasquez. — Cano. — Pedro de Moya.

Zwischen Deutschen, Niederländern und Italienern stehen die Spanier als ein Bindeglied von hoher selbständiger Bedeutung. Die Spanier besitzen, gleich den Italienern, den Vorzug eines glücklichen Klima, welches nicht erheischt, dass der Körper hermetisch gegen die Einflüsse der Witterung bedeckt wird. Die Ausdrucksfähigkeit, das Geberdenspiel des Spaniers ist ebenso wirksam, wie bei den Italienern; dagegen ist die spanische Bewegung weniger flüchtig, und wenn die Glut spanischer Leidenschaft im Moment des Aufflammens der italienischen die Waage hält, so darf der Sohn der iberischen Halbinsel für sich die Seelentiefe in Anspruch nehmen, die der inneren Bewegung Dauer und Bedeutung verleiht. Ein hoher Ernst ist die Charakter-Atmosphäre des Spaniers; unverwüstliche Leichtfertigkeit diejenige des Italieners.

Der spanische Nationalcharakter findet sich mit merkwürdiger Treue in den spanischen Gemälden abgeprägt. Es erscheint eine Leidenschaftsfähigkeit, welche selbst den widerstrebendsten Stoffen ein glühendes Leben einzuhauchen vermag.

Dies Leben mit seinen charakteristischen Aeusserungen ist dasjenige, welches die spanischen Maler zu erfassen streben, gleichviel, ob wir sie beim Bildnisse oder bei phantastisch-grauenhaften Scenen sehen, die sich in der Region der Märtyrer-Geschichte bewegen. Die Spanier halten mit Ernst und Gewissenhaftigkeit sich an die natürliche Erscheinung; ihre gewaltige Einbildungskraft aber führt die naturwahren Gestalten als Träger solch hoher Ideen und mächtiger Empfindungen auf, dass man den oft sehr bescheidenen Ursprung der Figuren völlig vergisst.

Nirgend war die Wechselbeziehung zwischen Religion und Kunst eine so innige, wie in Spanien. Die Christuslehre, in der Zeit der Maurenherrschaft der einzige Hort des Häufleins unüberwundener Spanier, war aufs festeste mit dem Gefühlsleben der Nation verwachsen. Als ganz Europa sich anschickte, die Macht der Kirche zu stürzen, da war es Spanien, welches der Gegen-Reformation als festester Stützpunkt diente. Spanische Schwerter eroberten den Päpsten die geistliche Herrschaft wieder zurück. Während in den katholischen Niederlanden, wie in Deutschland, die Begeisterung für die bedrohte Kirche bald wieder nachliess und weltlichen Neben-Interessen — die mit der Kirchenfrage verbunden waren — Platz machte, hob sich die religiöse Inbrunst der Spanier wie eine Flamme empor, die Jahrhunderte bedarf, um den aufgehäuften Brennstoff zu verzehren.

Nach der Eröffnung der Kämpfe in Deutschland sank Spanien, trotz der starken Hand Kaisers Karl V. unaufhaltsam an Wohlstand, Bildung und politischem Einfluss. Unter dem fanatischen Despoten Philipp II. büsste das Reich seine Stellung als Weltmacht ersten Ranges ein. Die Fluren verödeten, fruchtbare Gegenden verwandelten sich in sterile Einöden — aber der Glaube der Spanier war von untadelhaftester Correctheit und die Inquisition konnte sich rühmen, alle ketzerischen Elemente im Lande vertilgt und unterdrückt zu haben.

Die spanische Kunst hatte allerdings im Laufe des 16. Jahrhunderts den Einfluss der grossen Italiener erfahren; aber der spanische National-Charakter war für die Aufnahme der italienischen Stylistik keineswegs günstig organisirt. Das besonnene Abdämpfen leidenschaftlicher Empfindungen, die Entfernung von dem unmittelbar im Leben Angeschauten, — Elemente, welche wir bei Da Vinci, Michel Angelo, Raffael finden, stimmt nicht zu der halborientalischen Glut, welche der Spanier unter einem stolzen Ernste mühsam zu verbergen strebt. Als aber Tizian auftrat, suchten sich die spanischen Künstler mit leidenschaftlicher Hast seine Malweise anzueignen. Die Tizianische Färbung war indess mit dem Colorit, welches die spanische Natur zeigte, nicht in Uebereinstimmung zu bringen. Die so zart verschmolzenen, weichen Localtöne, besonders im Nackten, kennt man in Spanien nicht, wo die glühende Sonne herrscht und anstatt der weichen Halbtinten der scharfe, tiefe Schlagschatten erscheint.

Die nächste Anstrengung der Spanier war auf die Erzielung eines dominirenden Lichtes gerichtet. Anstatt Tizians ward Rubens das Vorbild der Spanier. Bald wich jedoch das Formbestimmte des flämischen Meisters zurück und die Gegenstände wurden durch Licht- und Luftwirkungen zur Anschauung zu bringen gesucht. Das Stichwort der Spanier war die „Luftumgebung (ambiento)“, deren Effecte sie bald meisterlich zu beherrschen lernten, während die bestimmt gefasste Körperlichkeit einer laxen Auffassung der Formen weichen musste. Die Richtung, welche Spagnoletto in Neapel bis zum Aeussersten getrieben hatte: grässliche Situationen (von welchem später unter den italienischen Naturalisten die

Rede sein wird) mit genauem Anschluss an die Natur zu malen, fasste im Ganzen genommen in Spanien keinen Boden. In den Marterscenen, welche auftauchten, ist das Seelenleben der Figuren stets die Hauptsache,

Fig. 144. Die Krönung Mariä. Von Velasquez.

nicht die cavillermässige Behandlung und die Körperqual des armen Opfers. Der rein ideale Aufschwung mangelt indess den Spaniern: was sie tief interessiren soll, darf von dem sinnlich Reizenden sich nicht zu weit entfernen. Sie tragen irdische Glut der Empfindung bis in das

Paradies, wo die Himmelskönigin thront. Ihre Andacht ist von dem Hauche irdischer Liebessehnsucht kaum jemals frei geworden.

Man kann der Hauptsache nach zwei spanische Schulen unterscheiden, diejenige von Sevilla und Madrid, deren Richtungen sich indess oft berühren. Die berühmtesten Namen der spanischen Kunstgeschichte gehören der Sevillaner Schule an. Die Hochblüte der Malerei von Sevilla tritt mit der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts ein. Die früheren Meister haben das Nationelle der Spanier nicht zur Geltung zu bringen vermocht, sondern sind in den Reminiscenzen der Alt-Flandrer und der italienischen Meister befangen geblieben.

Ein urtheilsvoller Eklektiker, welcher in italienischer Weise arbeitete und ein perugineskes Element erkennen lässt, war *Franzisco Pacheco* (1571—1654), von welchem sich ein Hauptbild „Moses schlägt einen Quell aus dem Felsen“ in der Pester Esterházy-Galerie befindet. Sein Jüngstes Gericht in Santa Isabella in Sevilla zeigt ungenügende Formengebung und verwirrte Anordnung. In der Weise der Venetianer malte *Juan de las Roelas* (1558—1625). In seinen Bildern liegt Kraft und hinreissende Empfindung. San Yago, der Nationalpatron Spaniens, mit gezücktem Schwerte als Vorkämpfer der Christen im Galopp auf einem Schimmelhengst daherstürmend und die Moriscos in die Flucht jagend (Kathedrale von Sevilla), erinnert stark an das Genre, macht jedoch einen grossartigen Eindruck. Als ein Muster für empfundenen Ausdruck hat lange Zeit der Tod des S. Isidoro, Bischof, in der gleichnamigen Kirche zu Sevilla, gegolten. Eine durchbildetere Individualität finden wir bei dem älteren *Franzisco Herrera* (1576—1656), zum Unterschied von seinem unbedeutenderen Sohne *el Viejo* genannt. Obgleich die Auffassung portraitartig ist, athmet das Hauptbild dieses Meisters „St. Basilio, welcher seine Ordensregeln dictirt,“ doch eine edle Grösse. Das Auftreten Herrera's bezeichnet den Aufschwung der eigentlich nationalen Malerei, die von nun an sich zu ihrer vollen Eigenthümlichkeit ausbildet.

Eine unabhängige Licht- und Schattenwirkung zeigt der am Eingang der spanischen Kunstblüte stehende *Franzisco Zurbaran* (1598 bis 1662). Derselbe ist oft mit Caravaggio verglichen worden. Zurbaran ist vor allen Dingen wählerischer in dem naturalistischen Detail, welches er einzuführen liebte, strebt zu gefälligen Formen hin und ist ein Meister in der Gewandung. Dagegen neigt sich bei Zurbaran die Darstellung zu einer gesteigerten Empfindung, zur Inbrunst und Ekstase, und sehr oft sieht man die Ursachen dieser gesteigerten Gefühlszustände kaum angedeutet. Zurbaran ist wesentlich ein kirchlicher Maler; seine Nebenfiguren vertreten mit Energie die andachtsvolle Sehnsucht und Verzückung: — die Anschauung der Madonna und sonstiger heiligen Hauptpersonen ist jedoch abgeschwächt und kann sich mit der Idealhöhe bei weitem nicht messen, die von den Italienern erstiegen wurde. Eine Verirrung Zurbarans war es, als er in sechzehn (kleineren) Bildern die Leiden und Martern der

Missionare in Indien darstellte. Voll tiefer Empfindung ist Maria und St. Johannes, welche vom Grabe des Heilandes zurückkehren (Münchener Pinakothek). Von zarter Innigkeit ist die berühmte Madonna mit dem Sternenkranze, in weissem Gewande, mit flatterndem, blauem Mantel (Esterházy-Galerie in Pest), ganz in der Gefühlsweise des Murillo gehalten.

Eine der Glanzseiten spanischer Malerei ist das Bildniss. Der genialste Portraitmaler Spaniens bleibt, trotz der eminenten Leistungen anderer Meister, welche gelegentlich das Gebiet des Bildnisses cultivirten, *Diego Velasquez y Silva* (1599—1660), ein Schüler Pacheco's und in mancher Beziehung auch ein Nachfolger Zurbarans. Er suchte, indess er sorgfältig die Formen und Farbentöne der Naturgegenstände bis ins Detail wiederzugeben strebte, sich vor allen Dingen des charakteristischen Ausdrucks zu bemächtigen, mochte dieser in der blossen Form liegen oder durch die besondere Art der Erscheinung bedingt sein. Er nahm einen Bauerburschen in Dienst, welchen er in allen möglichen Stellungen malte. Er war zuletzt im Stande, an dem Kopfe seines Mustermenschen jede Nuance der Stimmung sichtbar zu machen. Als der junge Meister des physiognomischen Ausdrucks mächtig geworden war, studirte er in der Natur die grossen Principien der Harmonie und des Contrastes der Farben. Er entlehnte der Natur selbst ihre Palette, indess er seine Bilder nur nach dem Verhältnisse der Massen der verschiedenen Farben malte und dann erst zu den Formen durchdrang. Dieser frische feste Farbenauftrag, welcher uns heute noch bezaubert, ist keiner der geringsten Vorzüge des Velasquez. Für die Beleuchtung dienten ihm die Niederländer als Muster, bis er später wieder die breiten Localtinten herrschen liess.

Velasquez war glücklich genug, schöne natürliche Formen in seiner Umgebung zu finden; das Naturalistische zu idealisiren, war seine Sache nicht. Will er das Erhabene, Wesenhafte darstellen, so stört er durch eine Menge von Zügen, welche uns die platte Wirklichkeit naherücken. Nur der Ausdruck ist über das Maass des schlechthin Zufälligen hinausgeführt; das Innerliche ist veredelt, während die Aeusserlichkeit naturgerecht bestehen bleibt.

In Heiligenbildern reicht Velasquez nicht mit seiner Conception aus. Die Anordnung ist oft eigenthümlich unfertig und der Ausdruck der Figuren lässt dieselben meist isolirt — von dem eigentlichen Inhalte des Bildes abgetrennt, erscheinen. Ein charakteristisches Beispiel dieser Art ist die Krönung Mariae in der Galerie zu Madrid (vergl. Fig. 144). Die Frühperiode des Velasquez zeigt Ansätze hochbedeutender Art, welche von dem Künstler jedoch fallen gelassen wurden. Wir nennen den „Wasserträger" (Museum zu Madrid) mit seinen scharfen Gegensätzen von Licht und Schatten: ein alter, lumpenbedeckter Mann giebt einem Knaben zu trinken. Die beiden Spinnerinnen (in derselben Sammlung) sind ein bewundernswerthes Beispiel von wirksamer Lichtführung und schmelzender Färbung.

In Madrid, wo Velasquez als Hofmaler dem Portrait verfiel, ward diese Richtung auf das Genre beseitigt. Für das historische Genre muss Velasquez als ganz besonders befähigt erkannt werden, wie unter Anderm das Reiterbildniss des Herzogs von Olivarez beweist, der in die in der Ferne wogende, Schlacht zu stürzen bereit ist (in Madrid, eine treffliche, kleinere Wiederholung in der Galerie zu Schleissheim). Das grösste Bildnisswerk Velasquez, heisst die „Familie", auch wohl: die Ehrendamen (Las Meniñas) (Madrid) mit Angehörigen des Königs, den Spiegelbildern desselben, Zwergen etc. Schöner ist des Künstlers Familie, mit seinem Selbstportrait. Höchst bemerkbar ist das lebensgrosse Bild (Kniestück) Königs Philipp IV., das Portrait einer jungen Infantin und des Infanten Don Baltasare Carlos (Belvedere-Galerie). Den gewaltigen Ausdruck des Portraitartigen bewundert man in dem gross aufgefassten St. Johannes, die Apokalypse schreibend (Madrid). Eine Jagd auf Wildschweine (englische Nationalgalerie) ist durch viele kräftig behandelte Portraits und animirte Bewegung ausgezeichnet. Die „Uebergabe von Breda" an Spinola ist ein fleissig ausgearbeites Bild, dem jedoch die dramatische Concentration fehlt — eine Hindeutung bereits auf die Hof- und Staatsactionen.

Der Hauptschüler des Velasquez war *Juan de Pareja*, gewöhnlich El Esclavo genannt, weil er als Sklave in das Haus des Meisters gekommen war. Auch Pareja folgt der portraitmässigen Auffassung, ist oft seltsam geziert, zeigt übrigens einen scharfen Blick für charakteristische Einzelheiten. Die Grablegung und die heil. Frauen am Grabe (im Louvre) sind pastös gemalt, haben schwache Modellirung und manierirten Ausdruck. Von einem Mitschüler Parejas, *Nicolas de Villacis* bewahrt die Esterházy-Galerie eine Madonna mit der heil. Therese — ein Bild von sanftem Liebreiz.

Höchst eigenartig zeigt sich der Mitschüler des Velasquez, *Alonzo Cano* (1601—1667), ein universeller Geist, welcher, nach dem Beispiele der grossen Italiener, mehr als eine Kunst umfasste. Cano war ein tüchtiger Architekt, ein geschickter Bildschnitzer und ein vorzüglicher Maler. Die Anfertigung der reich verzierten Altarschreine und Bilderrahmen (retablos) betrieb Cano eine Zeit lang völlig geschäftsmässig. Die Malerei griff er nach dem Beispiele Michel Angelos an; Spanien besitzt keinen Maler, welcher gleich dem Alonzo Cano sich auf Anatomie verstand. Die Hände besonders, welche Cano malte, zeigen auf den ersten Blick die tiefe Einsicht in das feine Gefüge dieses so schwer darzustellenden Gliedes. Das unstäte Leben, welches Cano beschieden war — er erstach u. A. einen Maler im Duell und musste deshalb fliehen —, war leider dem Aufschwunge des genialen Künstlers in vieler Beziehung hinderlich. Seine Bilder sind ungleich; oft von höchster Vollendung, oft schnell hingeschleudert. Cano ist als der Gründer der Schule von Granada zu betrachten, welcher jedoch keine Förderung der Richtung des Meisters nachgerühmt werden kann. Cano's Bilder sind ausserhalb Spaniens selten. Einen blinden Leyerdreher mit einem bettelnden Jungen (Kniestück) bewahrt

die Czernin-Galerie in Wien. Das Colorit ist etwas russig; die linke Hand des Blinden ist vortrefflich. In der Dresdener Galerie sieht man einen St. Paulus, aus der Sammlung d'Orléans (Louis Philipps). Von grossem Adel des Ausdrucks ist eine Madonna, in einer nächtlichen Landschaft sitzend, mit dem Sternenkranze um das Haupt (Madrid).

Auf den entschiedenen Einfluss Van Dycks weisen die Werke des feinen und kraftvollen *Pedro de Moya* (1610—1666) hin. Die Galerie Esterházy in Pest besitzt von diesem Künstler, welcher vorzugsweise in Sevilla und Granada sich verewigte, ein sehr piquant gehaltenes Bildniss. Moya war, gleich dem Cano, ein Schüler des *Juan de Castillo.* Grösseren Ruhm aber brachte diesem Meister der dritte seiner Schüler, Murillo.

ZWEITES CAPITEL.

Murillo und die Schule von Sevilla.

Charakter der Kunstweise Murillos; sein Colorit; Genrebilder, Altarwerke, Portraits. — Yriarte. — C. Coello.

Bartolomé Esteban Murillo (1618—1682) ist der letzte und grösste Maler der Schule von Sevilla. Er bildete sich nach Velasquez, sowie nach Spagnoletto und anderen italienischen Naturalisten und nahm durch Pedro de Moya's Vermittelung Van Dyck'sche Elemente auf. Der Einfluss dieser verschiedenen Malweisen drückt sich in manchen Bildern Murillos deutlich aus; so wie der Künstler aber seine Kräfte zweckgerecht zu verwenden gelernt hat, tritt er uns in seiner nur ihm eigenen Grösse und Bedeutsamkeit entgegen. Murillo wird schwerlich treffend charakterisirt, wenn seine Einzelvorzüge aufgezählt werden. Er hat Das mit Raffael gemein, dass bei ihm die Composition Inneres und Aeusserliches in untrennbarer Verbindung zeigt. In der Formengebung ist Murillo, was seine besten Bilder betrifft, realistisch; aber er verschmäht es selbst bei den erhabensten Gegenständen nicht, die Natur selbst, ohne weitere formelle Durchbildung, vorzuführen. Der dramatischen Action ist Murillo nur in sehr beschränktem Maasse Herr. Hier steht ihm Rubens weit voran, was die Aeusserlichkeit angeht; an lebhaftem Gefühl, an pathetischem Seelenleben aber weicht der Niederländer entschieden vor dem Spanier zurück. Die Färbung, die Licht- und Luftwirkung stehen bei Raffael erst in zweiter Linie; sie sind bei diesem in den meisten Fällen etwas Herzugebrachtes, das mit dem Inhalte der Scenen in Connex gestellt ist. Bei Murillo sind

die Farbenstimmung, die äusseren Lichteffecte zu einer Bedeutung erhoben, welche die Innerlichkeit der Figuren, den dargestellten Vorgang oder die blosse Situation erst völlig verständlich macht und uns zu Gefühl bringt. Ebenso wenig wie einem Rembrandt'schen Bilde kann man einem Murillo'schen Gemälde das Colorit nehmen, ohne dasselbe zu vernichten. Diese seelenhafte Eigenschaft der Färbung hat, von Rembrandt abgesehen, ausser Murillo keiner der Maler des XVII. Jahrhunderts in gleichem Grade aufzuweisen. Sie macht uns unempfindlich gegen die Mängel der Zeichnung, wenn man dies Wort bei Murillo gebrauchen kann.

Fig. 145. Sevillaner Gassenbube. Von Murillo.

Mit der Färbung verschmilzt die Begeisterung, die hingebende Andacht, die ekstatische Inbrunst seiner Heiligenbilder; und zugleich kann dies wundervolle Colorit das Leben im Fluge charakterisiren und die Sprache des gewöhnlichen Lebens reden, wie Murillos Bettelknaben (vergl. 145), Blumenverkäuferinnen, Bauern, Spinnerinnen u. s. w. beweisen, die besonders in der Galerie Esterházy und in der Münchener Pinakothek vertreten sind.

An Van Dyck mahnt die wundervolle sitzende Madonna der Dresdener Galerie, der kleine Johannes mit dem Lamme spielend (Belvedere) eine Madonna (im Palast Pitti), eine heilige Familie, oben mit Gott Vater und Engeln (in der britischen Nationalgalerie). Unter den ekstatischen Bildern Murillos stehen die sogenannten Conceptionen

der Maria obenan. Die Jungfrau schwebt in den Himmelsräumen, ein Bild von wunderbarer Anmuth, Sehnsucht, inbrünstiger Andacht und Hingebung darbietend — eigenthümlich fesselnde Gegenstücke zu der sixtinischen Madonna Raffaels. Eine berühmte „Conception" besitzt der

Fig. 146. Der Schutzengel. Von Murillo.

Louvre in der Madonna auf der Mondessichel. Von der Beschreibung umfangreicher Andachtsbilder Murillos muss hier abgesehen werden, wie St. Ildephonsus, von der Madonna als Bischof ordinirt; St. Augustins Vision von der Jungfrau und dem Gekreuzigten; St. Franciscus bietet in der Ekstase der Madonna die Wunderrosen an (Madrider Museum).

Von ausserordentlichem Reiz sind Murillos Jesusknaben, obwohl sich, was bei Murillo selten ist, hier ein fast sentimentales Element einschleicht. Als ein Beispiel seiner religiösen Malerei möge „der Schutzengel" dienen, eine durch Einfachheit und Naivetät der Darstellung ungemein ansprechendes Werk im Museum zu Madrid (Fig. 146). Seine Blumenmädchen — besonders eine Morisca (Dulwich-College) — zeigen eine naturwüchsige Anmuth; das Portraitartige waltet hier entschieden vor. Eigentliche Bildnisse von Murillo sind selten: wir nennen eine spanische Dame voll sprühender Glut im Berliner Museum. Widerwärtig, der naturalistischen Treue wegen, ist das schön componirte Bild der heil. Elisabeth, Kranke heilend; von ergreifender Phantastik das Bild des als Leiche seine Denkwürdigkeiten schreibenden St. Bonaventura; von unbeschreiblicher Grösse der Auffassung der Evangelist Johannes (Louvre).

Mit Murillo starb die spanische Malerei dahin. *Ignacio Yriarte* (1620—1685), welcher Murillo oft in den landschaftlichen Gründen zur Hand ging und in Sevilla eine Akademie gründete, ist als Landschafter zu nennen. Die späteren Künstler von Sevilla und noch mehr diejenigen der Hofmalerschule Madrids bieten das unerfreuliche Bild des gänzlichen Niederganges der spanischen Kunst dar. Als der einzige nennenswerthe Meister, welcher sich von dem hereinbrechenden Manierismus und der namentlich durch das Herbeiziehen italienischer Bravourmaler geförderten Dutzendmalerei freihielt, ist noch *Claudio Coello* (starb 1693) aufzuführen.

NEUNTES BUCH.

Die italienische Malerei vom Ausgang des 16. Jahrhunderts bis zu ihrem gänzlichen Verfall.

ERSTES CAPITEL.

Die Zeit des Manierismus.

Aufschwung der Wissenschaft und Rückgang der Kunst im 17. Jahrhundert. — Das Erlöschen des Kunstvermögens in Italien und die Ursachen des Verfalls. — G. Vasari; die Zuccari; Baroccio; G. Cesari.

Mit der als politisches Ferment in die Weltgeschichte eingetretenen Kirchenreformation, mit den entsetzlichen Kämpfen, welche dieselbe im Gefolge hatte, beginnt ganz eigentlich die Gründung der modernen Verhältnisse in der europäischen Staatenfamilie. Wir begegnen in dem merkwürdigen XVII. Jahrhundert auf allen Gebieten des Wissens und Könnens einer gewaltigen zersetzenden Kraft, während die Elemente für den Aufbau des Neuen noch verhältnissmässig schwach sich regen. Zuerst musste die Auflösung des Alten, Abgelebten erfolgen, bevor das Neue Platz zu finden vermochte. Der unermessliche geistige Horizont, welcher sich im XVI. Jahrhundert mehr der Ahnung als dem exacten Wissen eröffnet hatte, ward von der Wissenschaft zu durchforschen versucht. Während die Republik der Gelehrten eifrig arbeitete, um den pedantischen oder traditionellen Wust obsoleter Buchstabengelehrtheit wegzufegen, setzten die Fürsten alle Hebel an, um die durch die schweren Kriege tief erschütterte Volkskraft aller Orten vollends niederzudrücken. Das XVII. Jahrhundert sah die Begründung der Macht der Fürsten, der Kleindynasten und Aristokraten vor sich gehen. Eine im Ganzen an Bildung weit über den Volksmassen stehende exclusive Kaste übernahm die Führung nicht allein der Geschicke der staatlichen Gemeinschaften, sondern auch der Cultur, bis herab zur Kleidermode. Die Hofpoesie erstand in entsetzlicher Steife und Trivialität. Die seit dem XVI. Jahrhundert einander förmlich drängenden Entdeckungen auf naturwissenschaftlichem Gebiete, die geistvollen Systeme der Philosophen ersten Ranges, die es versuchten, das neu gewonnene Material zu bemeistern — vermochten sich kaum gegen die, durch ein mächtiges Mäcenatenthum

geschützte hohle Sylbenstecherei zu behaupten. Am ärgsten wucherte der gesinnungslose Pedantismus in Deutschland, doch war auch Italien mit seinen Fürstenhöfen, seiner päpstlichen Curie, in die Bahn der Neuzeit um so vollständiger hereingezogen worden, als deutscher und französischer politischer Einfluss sich auf der ganzen Halbinsel in gewichtigster Art geltend machte. In socialer Beziehung brach sich ein genusssüchtiges, frivoles Element Bahn, das von der fast poetischen Licenz bezüglich der Sitten des XVI. Jahrhunderts sehr zu seinem Nachtheile absticht. Die Sinnlichkeit fand an dem Schönen der romantischen Dichter, eines Ariosto, Tasso keine genügenden Reizmittel mehr — ebenso wenig konnte die immer unkräftiger und unverschämter auftretende Sucht nach Genuss durch die Gebilde der besten Nachfolger der grossen Maler, oder durch diese selbst, gesättigt werden. Die Poesie der Schamlosigkeit trat auf die Bühne, ein Aretino mit seinen an Frechheit kaum überbotenen Reimereien beherrschte den italienischen Parnass.

Die Malerei setzte sich bald mit den Forderungen dieser Richtung in Einklang. Das Lüsterne, das sinnlich Lockende, von welchem sich bereits bei Correggio die Ansätze finden, machte sich breit; in die Gestalten der classischen Mythe hinübergeführt, entfaltete sich der wahre Kern der Courtisanen-Wirthschaft, welche bis tief ins XVIII. Jahrhundert nicht auszurotten war.

Auf die Zersetzung der classischen Schulen von Florenz, Rom und Venedig ist schon früher mehrfach hingewiesen. Die Kunst fing an immer mehr zu erlahmen, je schwächer die Impulse wurden, welche sie von dem Volksbewusstsein, von dem gesammten Geistesleben der Nation empfing. Die Zerrüttung der politischen Verhältnisse, in Verbindung mit einer laxen Sittlichkeit und einer an die Stelle naiven Glaubens getretenen ekstatischen Religiosität, raubte dem Kunstleben den festen und sicheren Boden und trieb sie in die Bahn des Experimentirens. Das Ziel und Streben der Epigonen war fortan, um jeden Preis zu blenden, zu überraschen, durch Ungeheuerlichkeiten zu imponiren, oder durch Sinnenreiz zu bestechen, um den Beifall von Leuten zu gewinnen, denen der Maassstab für das Schöne und Bleibende in der Kunst völlig abhanden gekommen war. Correggio bezeichnet den eigentlichen Ausgangspunkt dieser affectirten, ihre Seelenlosigkeit hinter äusserer Bravour versteckenden Malerei.

Die Massenhaftigkeit der Production stand im umgekehrten Verhältniss zu dem Werthe ihrer Leistungen. Die Künstler waren in Rom, Florenz, Neapel bataillonsweise zu finden. Ihr Leben und Treiben hat mit demjenigen der deutschen Studenten des XVII. Jahrhunderts auffallende Aehnlichkeiten. Kastenmässig abgeschlossen, in Brüderschaften gegliedert, die ihre Novizen zunächst zu guten Raufern und Klopffechtern auszubilden strebten, erscheinen die italienischen Maler jener Zeit als eine höchst beachtenswerthe sociale Sonderbarkeit.

Die Malerei ward im Ganzen mehr als ein Geschäft betrieben. Einer oder der Andere, welcher sich Ruf zu verschaffen gewusst hatte, trat

gewissermassen als Unternehmer auf und theilte die ihm aufgetragenen Arbeiten unter seine Schüler in moderner, fabrikmässiger Weise. Geschafft ward auf diese Art ungeheuer viel, geschaffen desto weniger.

Der als Vater der modernen Kunstgeschichtsschreibung berühmte Maler und Architekt *Giorgio Vasari* (1512—1574) steht auf der Grenze, wo die Schnellmalerei in handwerksmässigen Schablonenstyl übergeht. Sein Zeitgenosse und Mitschüler *Francesco Salviati* aus Florenz (1510—1563), von schwungreicher Formengebung, stets noch an die Grossmeister erinnernd, ist eine verhältnissmässig edle Natur, mit den Zuccari verglichen, die geradezu anfingen, an der Kunst zu freveln. Hätten die Brüder *Zuccaro*, *Taddeo* (1529—1566) und *Federigo* (gest. 1609) sich nur mit ihrem ungeheuren Geldverdienst begnügt, ohne Anspruch auf den Namen von Kunstmalern zu machen, so würden sie eine viel weniger odiose Rolle gespielt haben. Aber sie verdienten das Geld, sie hatten die Aufträge, so und so viele Quadratfuss Wandfläche mit Kunstgemälden zu bedecken — es verstand sich von selbst, dass sie auch das Talent besassen, für ihre Zeit die Raffael und Buonarroti zu spielen. Dennoch bricht auch bei den Zuccari, augenscheinlich ganz unabsichtlich, oft ein bemerkenswerth grosser Zug hervor. Freilich dient ein solcher Aufschwung nur dazu, um die gemeine Frivolität, mit welcher diese Maler sich und ihre Schüler ausnutzten, in desto schärferem Licht erscheinen zu lassen.

Es wäre zwecklos, die Schaar der Maler auch nur namhaft zu machen, welche die italienische Kunst auf die tiefste Stufe des Verfalls herabbrachten. Fast alle Kunstperioden sind mit dergleichen Unkräutern ausgestattet, welche, selbst dazu unfähig, für das Verderben des guten Styls den Anstoss zu geben, nur dafür geboren scheinen, die im Sinken begriffenen Schulen völlig zu überwuchern. Die meisten dieser Maler verdienen nicht einmal den ihnen beigelegten Namen der Manieristen. Die Manier in der Malerei setzt stets ein probehaltiges Element der Darstellung voraus, zu welchem die übrigen Factoren eines Gemäldes nicht in ursächliche Verbindung gesetzt sind. Derjenige, welchem nicht weniger, als Alles fehlt, um ein Kunstwerk zu schaffen, ist kein Manierist, sondern eine Null — ein Kunstpfuscher.

Mit den Beaux-restes der Schulen Raffaels, Tizians und Correggios oft Werke zusammenstoppelnd, die den tiefen Verfall der italienischen Kunst documentirten — heute indess als Gemälde von Neueren vielleicht schätzenswerth erscheinen würden — erscheint *Federigo Baroccio da Urbino* (1528—1612) welcher, durch seine lange Lebensdauer gestützt, in Florenz zu grossem Ansehen gelangte. Seine Bilder sind sehr ungleich. Voll sentimentaler Süsslichkeit ist seine Hagar mit Ismael (Dresdner Galerie). Baroccio hatte eine Menge fertiger Attituden zur Hand, welche er sehr geschickt anzubringen wusste. Vorzugsweise citirte er gern den Raffael und Correggio, wie in seiner Kreuzabnahme im Dome von

Perugia. Seine Bewegung ist meist übertrieben, da er der Aeusserlichkeit nicht die innerlichen Motive unterzubreiten vermag.

Die vollständigste Verflachung, der nackte Nihilismus riss in Rom ein, wo *Giuseppe Cesari* (1560—1640), genannt *il Cavaliere d'Arpino*, an der Spitze einer Masse von Schülern — richtiger von Malergesellen und Lehrjungen — die Malerei als sein Monopol ausnutzte. Die Masse der Fresken, welche d'Arpino in Rom hinterliess, ist ungeheuerlich. Je mehr der Formensinn schwand und das herrschende Licht die Obergewalt errang, desto eisenfester klammerten sich die Leute des Cavaliere an das Fresco fest, das doch nur durch die Form zur Wesenheit des Darzustellenden durchdringt. Wenn sich d'Arpino nicht seiner überaus widerwärtigen Geziertheit hingab und ernstlich Tüchtiges wollte — was freilich selten vorkommt — konnte er eine immerhin gefällige Anordnung und geschmackvolle Formen entwickeln. Das Colorit wird bei ihm schillernd, unnatürlich, und grade im Colorit war's, wo die Italiener hinter der transalpinischen Malerei des XVII. Jahrhunderts so sehr zurückblieben, dass die Fremden einen bis auf die Neuzeit herabreichenden Vorsprung gewannen. Das Formschöne sammt dem Ausdruck des Idealen ging den Italienern nicht minder verloren. Die Färbung und Lichtwirkung gebrauchten sie nach der Art des Correggio, welcher das Naturalistische durch das Ideale der Luftführung und des Helldunkels stylvoll bemisst, der Formengebung aber nur eine secundäre Rolle gestattet. Es ist folgerichtig, dass die Führung in der Malerei den Italienern entwunden wurde.

ZWEITES CAPITEL.

Die Schule der Caracci und ihre Ausläufer.

Die Stylverbesserung durch akademische Studien. — Die Akademie der Caracci zu Bologna. — Lodovico, Agostino und Annibale Caracci. — Domenichino. — Guido Reni und seine Schüler. — Guercino. — Albani. — Cignani. — Lanfranco. — Die letzte römische Schule: Sacchi; Maratta.

Mitten in diese hastige, angestrengte, auf Massenproduction gerichtete Arbeit der italienischen Maler traten die *Caracci*, um dem ringsum eingebrochenen Verderben Halt zu gebieten. Die Italiener waren schon mehr als ein Mal zu dem individuell durchgebildeten Formenkanon classischer Plastik zurückgekehrt, um Kraft zu neuer Erhebung zu gewinnen. Auch

jetzt sollten die antiken Urquellen neues Leben geben und für den Commentar der Sculptur, für die Zwecke der Malerei sollten die grossen italienischen Meister eintreten, die neben den Elementen des Schönen in der Kunst diejenigen der Natur zur vollendeten Erscheinung gebracht hatten. Gleich dem Buschetto und Squarcione traten die Caracci auf, die italienische Kunst auf die Urquellen derselben — oder auf das was die Caracci als Urquellen der Kunst ansahen — zurückzuführen.

Der Systematiker dieser Restaurationsmethode war *Lodovico Caracci* (1555—1619), welcher in der Schule des Tintoretto gemalt hatte. Der unsinnige Wahlspruch Tintorettos „die Zeichnung Michel Angelos, und die Färbung Tizians," scheint Lodovico Caracci niemals verlassen zu haben. Die Theorie derselben lief kurz auf folgendes hinaus: Für die bestimmte Formengebung sind die Antiken (Sculpturen) massgebend; für die Bewegung dieser Gestalten gelten die Florentiner (Lionardo und Michel Angelo) als Muster; für die Composition sammt dem Ausdrucke tritt Raffael ein und die Venetianer liefern das Vorbild für die Färbung. Dies akademische Programm ward vom Annibale Caracci, nachdem er Correggios Kuppel des Domes von Parma gesehen hatte, dahin erweitert: dass für den wirksamsten Ausdruck des Grandiosen der Composition die Lichtführung Correggios gewählt werden müsse.

Die Caracci, deren Hoherpriester Lodovico war, dem als Levit, als praktischer Lehrer, sein Neffe *Agostino Caracci* (1558—1601) zur Seite stand, besassen in dem Bruder Agostinos, *Annibale Caracci* 1560—1609) den Wunderthäter, das producirende Genie, welchem die schwere Aufgabe zufiel, dies theoretische System der Malerei durch grossartige Werke als praktisch richtig zu erweisen. Annibale steht an natürlicher Begabung kaum einem seiner manieristischen Zeitgenossen und Nebenbuhler nach. Indess sind auch Lodovico und Agostino, letzterer vorzugsweise als Kupferstecher thätig, durch Fleiss und ernstes Streben zu Resultaten gelangt, welche immerhin durch Trefflichkeit der Ausführung sich weit über die Leistungen der zeitgenössischen Bravourmaler erheben. Was Agostino zu leisten vermochte, zeigte er in seiner Communion des heil. Hieronymus in der Pinakothek zu Bologna, einem Werke, welches selbst Annibale für seinen Ruhm fürchten liess, wenn es auch mit Dominichinos Darstellung desselben Gegenstandes sich nicht messen kann. Von Lodovicos Behandlung mythologischer Stoffe möge die beigegebene Abbildung (Fig. 147) nach einem Gemälde in der ehemaligen Galerie Pourtalès als Beispiel dienen.

Die Caracci eröffneten zu Bologna eine regelrechte Kunstschule unter dem Namen degl'Incamminati (der Wandernden). Es ward eine Schulung von den Grundelementen an vorgenommen und schliesslich sollten die Schüler aus den Werken der Cinquecentisten lernen, wie die Natur für Erreichung künstlerischer Zwecke angeschaut und zur Darstellung gebracht werden müsse. Die Schule der Caracci nannte man später die der Auswählenden (Eklektiker), welche die ausgewählten Züge

der Trefflichkeit in den Werken der Kunst zu vereinigen strebten. Wir sehen heute das, was die Caracci wollten, als eine beim verkehrten Ende beginnende Production an: es ist das Schaffen aus der (kritischen) Analysis heraus — von vornherein ein unfruchtbares Beginnen.

Fig. 147. Satyr und Nymphe. Von Lodovico Caracci.

Als Maler spielt Annibale eine bei weitem wichtigere Rolle. Am befriedigendsten erscheint er, wenn er sich ganz seinem eigenen Gestaltungsdrange überlässt. Er hat die Form fast völlig in der Gewalt, lässt aber nur zu oft den aus dem Innern quellenden Ausdruck vermissen. Die Motive, um den Gruppen und Figuren das Malerische zu verleihen, sind fast stets

sichtbar gesucht. Die plastische Anordnung entspricht seiner Natur am meisten. Eines seiner schönsten Bilder ist die Madonna vom Schweigen (au Silence) im Louvre (Fig. 148). Die Formenreinheit verbindet sich hier aufs glücklichste mit einer zart nach der Lichtführung abgetönten Localfärbung. Die Madonna sieht freilich damenhaft geziert aus. Der heil. Rochus, Almosen spendend (Dresdener Galerie) vereinigt die Art des Farbenvortrags eines Tizian und Veronese mit der Lichtwirkung des Correggio. Eine öfter wiederholte Pietà (Galerie Borghese, Museum zu Neapel), hat eine Correggiosche Zartheit in der Jungfrau und ein durchgebildetes Nackte, nach Art des Sebastiano del Piombo. Hauptwerk des Annibale Caracci sind die Fresken in Palast Farnese zu Rom, deren Stoff der classischen Mythe (Galatea etc.) entnommen worden ist. Das Fresco ist von Annibale mehr in der Weise des Oelfarben-Vortrags behandelt (viel bewundert und innerlich widersinnig) mit schöner Formengebung, bei Mangel wahrer Beseelung und geistigen Ausdrucks. Als Landschaftsmaler hat Annibale Caracci grosse Verdienste. Seine Composition ist frei und gross; indess, nicht auf die Darstellung des Naturwaltens gegründet, sucht sie mehr durch Formen und Lichtmassen (decorativ) das Auge zu fesseln.

Es dauerte lange, bevor sich die Schüler der Caracci aus der eklektischen Zerfahrenheit zur producirenden Einheitlichkeit erhoben. Hervorragend an Talent ist vor allen *Domenico Zampieri* genannt *Domenichino* (1591—1641). Auch Domenichino ist am vollendetsten, wenn er sich des Schulzwanges entledigt und frei nach seiner Phantasie producirt. Er schuf viele Andachtsbilder, in denen er den Schwerpunkt auf die Subjectivität der Nebenpersonen zu verlegen pflegte. Seine Stärke liegt durchaus auf der Seite der Oelmalerei, doch sind auch seine Fresken (aus dem Leben der heil. Cäcilia in S. Luigi in Rom) besonders wegen der genrehaften Züge in den adorirenden, irdischen Gruppen bewundernswerth.

Von Staffeleigemälden ist eines der vorzüglichsten der in Begeisterung versenkte S. Johannes Evangelista (in Leightcourt). Sehr ins Süssliche fällt dagegen die heil. Cäcilie (Pal. Pitti), welche das Theorbium streicht, indess ein Engelknabe ihr die Noten hält. Von echtem Gefühl und zugleich mit Grösse behandelt erscheint der heil. Sebastian, von Frauen gesalbt (Städelsches Institut in Frankfurt). Als ein Hauptbild wird die Omphale angesehen, welche dem Hercules seine Sclavenarbeit auferlegt (Münchener Pinakothek). Sieht man von dem an sich widerwärtigen Stoffe ab, so muss das Bild als sehr trefflich gefunden werden. Der Heros hat echt griechischen Schnitt; die Weiber sind mehr naturalistisch gehalten. Der Ausdruck ist bei Einigen eben so fein als wirksam; am wenigsten genügt die Omphale, welche ausser einer bedenklichen Gewöhnlichkeit der Form und des Ausdrucks an mangelhafter Verkürzung leidet. Das frische und elastisch Kernige der Formen der Frauen hatte Domenichino nicht in der Hand, wie seine matronalen, meist verquollenen Nymphen der Diana (Galerie Borghese) beweisen. Die Göttin selbst ist

Fig. 149. Die Madonna vom Schweigen. Von Annibale Caracci.

sehr allgemein gehalten. Berühmt ist Domenichinos Cumäische Sibylle, ein hehres Weib, mehr der Buonarrotischen als der Raffaelischen An-

Fig. 149. Die Communion des h. Hieronymus. Von Domenichino.

schauung verwandt (Palast Borghese, Rom). An die grosse Zeit des Cinquecento erinnert das herrliche Bild der Communion des heil. Hieronymus,

eines sterbenden Greises (Vaticanische Galerie). Hier ist Freiheit, sammt edler Bemessenheit entfaltet und zugleich die ganze Kraft und Zartheit der Palette Domenichinos ins Spiel gesetzt. Die nahe Verwandtschaft Domenichinos mit Anton Raffael Mengs lässt sich aus diesem einen Bilde unwiderleglich nachweisen. (Fig. 149). Domenichino behandelte die Landschaft mit gutem Verständniss; doch ist bei ihm die Stimmung schwach, das Detail ins Massenhafte geführt. Das feine Naturgefühl des Nordländers entbehrte Domenichino, wie alle Italiener, mit Ausnahme des in dieser Hinsicht wahrhaft einzigen Salvator Rosa — und auch dieser lässt die Natur nicht sprechen, flüstern, brausen, sondern declamiren. Domenichino ergötzt durch seine Landschaften das Auge und lässt die tiefere Empfindung des Beschauers unberührt. Obwohl sehr zart empfindend, scheint der Meister keine Ahnung davon gehabt zu haben, dass die Natur uns auf jeden Blick ein fertiges Gedicht entgegenträgt. Er ahnt wohl, dass in dem, was er vorführt, ein Etwas liegt, dem er keine Sprache zu verleihen vermag; aber er kommt doch dem Geheimnisse nicht auf die Spur. Um seine Stimmung wenigstens annähernd deutlich zu machen, bringt Domenichino im Vordergrunde der Landschaft gern die Figuren von Einsiedlern, beschaulich dasitzenden Klosterbrüdern u. A. an. Geht man auf seine Malweise ein, so fällt die Zeichnung der Landschaft und der atmosphärische Effect auseinander — die Färbung ist eine äusserlich in das Bild hinein getragene und dient nicht, die eigentliche Beseelung der Landschaft dem Beschauer zu Gefühl zu bringen.

Der Eklektiker kommt bei Domenichino, wie schliesslich zu bemerken, nur dann zur Erscheinung, wenn der Künstler sich Aufgaben gegenüber befindet, die er mit seiner Empfindung nicht zu umfassen vermag. Er geht dann Schritt für Schritt an die Lösung der Aufgabe, welche er von der formalen Seite zu bewältigen sucht. Die Concentration des Ganzen in mächtige Hauptbilder, die Abschneidung des Secundären für den Commentar der Hauptbilder in Nebendarstellungen gelingt Domenichino selbst in seinen gerühmtesten Fresken (Nolfi-Capelle des Domes von Fano) nicht, wo der Meister Scenen aus dem Leben der Jungfrau Maria malte. Die Nebenbilder haben sogar oft den Vorrang vor den Hauptdarstellungen, ein Umstand, der sich nach dem Gesagten von selbst erklärt. Domenichino, eine weichmüthige, sanfte Natur, gerieth zu seinem Entsetzen, als er zur Ausmalung der Cappella del Tesoro di S. Januario, im Dome zu Neapel, berufen wurde, mitten in das wüste Treiben der dortigen Malergilde, welche mit Degen, Dolch und Gift gegen jeden Concurrenten kämpfte. Drei Frescobilder waren unter steter Todesangst von Domenichino vollendet, als sein Rivale Lanfranco sammt seiner Bande von Malergesellen ihn zur Flucht aus Neapel nöthigte. Doch kehrte Domenichino noch ein Mal nach Neapel zurück (1635) um sein angefangenes Werk zu vollenden. Er starb 1641, wahrscheinlich an vergiftetem Wasser.

An innerm Berufe für die Kunst, an treulicher Hingabe für dieselbe wird Domenichino von keinem Nachfolger der Caracci übertroffen. An

Berühmtheit stand der bescheidene Künstler jedoch bedeutend hinter dem Meister zurück, welcher lange Zeit als der grösste der Caraccisten gepriesen worden ist. Dies ist *Guido Reni* (1575—1642). Es ist merkwürdig, dass die Caraccisten ihrer Schule sehr wenig, jedenfalls aber nicht das Beste verdanken, dessen sie fähig sind. Das Element tiefer Empfindung, in welchem Domenichinos Grösse liegt, ist den Caracci keineswegs eigen. Die Formengebung nach dem Vorbilde der Antike, in welchen Guido Reni glänzte, spielt selbst in den classischen Darstellungen des Annibale Caracci eine nebensächliche Rolle. Annibale hatte stets die Auffassung der Antike im Sinne der Schule Raffaels im Auge. Wollte man eine Schulphrase gebrauchen, um kurz zu sein, so strebte Annibale darauf hin, die Geschlossenheit des Begriffs in den sculpturalen Vorbildern aufzulösen und den Formen das Gepräge lebendigen Menschenthumes zu verleihen. Die Position der Figuren Annibales ist daher von der sculpturalen Attitude meist sehr abweichend gehalten, um das malerische Princip zur Geltung zu bringen.

Guido Reni hält sich viel genauer, als die Caracci an den classischen Formenkanon. Die Gesichter seiner Figuren bleiben fast stets in der Allgemeinheit der classischen Form befangen. Der Grieche durfte über den Typus des Individuellen bei seinen Göttern und Helden nicht hinausgehen und in den Gesichtern kein Jota mehr geben, als was sich in der Körper-Physiognomik ganz nach denselben Graden der Ausdrucksscala darstellen liess. Guido Reni adoptirte also in seinen, der Antike nachgebildeten Gesichtern ein durchaus der Malerei widerstrebendes Princip, und wenn er diese Gesichtstypen mit einem individuell sein sollenden Ausdruck versah, so wird sein Fehler nicht verbessert, sondern fängt an, schreiend zu werden.

Auch in den Körperformen, der Gewandung lehnt sich Guido an die Antike an. Er versteht sich indess durchaus nicht auf richtige, viel weniger noch auf fein herausgebildete Modellirung. Dass er das Detail nicht im Punkte der Modellirung ausführte, und die Gewandung gleichsam über die Glieder frei weg flottiren lässt, ist Guido Reni als ein Vorzug, als grosser Schwung angerechnet worden. Nichts kann unrichtiger sein, als solches Urtheil. Das Ignoriren des Details ist die Folge von dem Mangel an Kraft, dasselbe zu bemeistern. Es würde dem bessten Maler als eine verzweifelte Aufgabe erscheinen, in die „grossgefassten" Gliederformen Renischer Figuren ein richtiges Detail hineinzuzeichnen. Wenn daher gesagt wird, dass Guido Reni seine Grösse der Abstraction verdanke, mit welcher er das Detail zur Breite der Erscheinung hervorgehoben habe, so ist das schwerlich mehr als eine nichtssagende Phrase. Er besitzt eben keine concrete Prämissen, und kann weder concret folgern, noch das Concrete in ein Abstractum umsetzen. Guido Reni ward in Gedichten als ein Künstler gepriesen, der „Wunder thun könne"; aber das Wunder, aus Nichts ein Abstractum zu ziehen und dasselbe hinterher ins Concrete hinüberzuführen, hat er nicht zu Stande gebracht.

Dagegen hat Niemand gleich Reni das typisch Allgemeine mit einem typischen Ausdrucke so vollkommen auszustatten gewusst, als dieser Meister. Als Hülfsmittel für die Unmittelbarkeit der Empfindung weiss er mit grosser Meisterschaft seine, meist locale Farbengebung zu gebrauchen. Zu dem Persönlichen, zur innersten Lebensäusserung dringt Guido, der selbst sehr gering mit Empfindung ausgestattet war, nicht hindurch. Es liegt, unter gewisser Beschränkung, zwischen Reni und Tizian eine Aehnlichkeit vor. Tizian unterdrückt alle unwesentlichen Züge seiner nach lebendigen Vorbildern gemalten oder aufgefassten Figuren, sofern diese

Fig. 150. Ecce homo. Von Guido Reni.

Züge der Gesammtform nicht homogen sind und bringt die hervorstechendsten Eigenschaften der Hauptformen absichtlich auf ein geringeres Maass herab, um den künstlerischen Einklang hervorzubringen. Seine Hauptwirkung liegt in seiner prachtvollen Localfärbung. Reni bildet seine Figuren nach antiken Vorbildern, bei denen alles Unwesentliche von vornherein schon ausgeschieden ist. Um das Lebensvolle zu erzielen, das Tizians Figuren, namentlich die Gesichter von Haus aus besitzen, muss Reni einen anderen Weg einschlagen: er hebt das Nebensächliche, welches er in die antiken Typen einführt, stärker hervor. Die allgemeinen Grundformen behaupten, selbst wenn in sie der Ausdruck des Pathetischen eingeführt wird, dennoch das Uebergewicht. Die Färbung Renis stützt

in ihrer localisirten Weise stets den allgemeinen (formalen) Charakter der Figuren und lässt das Besondere, den Ausdruck, nie zur vollen Herrschaft gelangen. Dies wird genügen, um zu erklären, wo der „grosse Styl“ Renis eigentlich steckt; weshalb Reni bewundert werden kann, ohne dass er im Stande ist, unser Gefühl im Centrum zu treffen. Als Eklektiker geht Reni weit über die schematische Methode der Caracci hinaus. Er besitzt eine organische Verbindung verschiedener Elemente, die Annibale Caracci — auf seine Weise — nur selten erreicht hat.

Wenn Guido Reni eine reiche Erfindungsgabe zugeschrieben wird, so ist auch das eine unstatthafte Behauptung. Er agirte mit fertig vorgefundenen Formen und hatte weiter nichts zu thun, als seine fertigen Statuen in Bewegung zu setzen. Wenn irgend Jemand, so ist er ein Permutator in dieser Hinsicht. Die geistige Kraft, welche er aufzuwenden brauchte, um zu „erfinden“ ist eine sehr geringe und die grosse Zahl seiner Gemälde, die oft schnell genug entstanden, lässt ermessen, dass er das Wesentliche seiner sogenannten Erfindungen, wohl vorgearbeitet, aus zweiter Hand empfing.

Es liegt in dieser kurzen Charakteristik ausgesprochen, dass Guido Reni seine Stärke im Fresco besass. In seiner früheren Zeit trug er das Naturwahre in übermässiger Weise in seine typischen Gestalten hinein und erscheint styllos, gewaltsam, wie in der Kreuzigung St. Petri (Vatican). Stylistischer und stellenweise von grosser Schönheit erscheint sein grosses Plafondgemälde im Palaste Rospigliosi (Rom) — Aurora und Phoibos auf dem Sonnenwagen, von den Horen geleitet. Unten breitet sich eine Meereslandschaft aus, über welcher die ersten Strahlen der Sonne schimmern. Eine Geburt Christi, im Chor der Kirche zu S. Martino in Neapel musste Reni, der lebensgefährlichen Feindschaft der neapolitanischen Malergilde wegen, bei seiner Flucht unvollendet lassen. Mehr Eigenes, als in diesem Gemälde hat Reni kaum anderwärts geboten. Höchst ansprechend und prachtvoll in der Färbung ist das berühmte Engelconcert (in der Chornische der Silvia-Capelle zu S. Gregorio in Rom). Es ist eine anmuthige Spielerei mit weichen Kinder- und Hermaphroditen-Formen. Das stylistisch Strenge geht hier bei der Menge des Beiwerks verloren; die Belebung aber kommt stärker zu Gefühl. Auf die genaue Darlegung der „maniera prima, seconda“ des Reni, mehr die Art der Technik berührend, braucht hier nicht eingegangen zu werden. Ein Hauptwerk ist seine Mater dolorosa (öfter wiederholt), ein Brustbild. Die Pinakothek zu Bologna besitzt eine Pietà von grossartigem Charakter, so wie eine Kreuzigung. In der bologneser Sammlung befindet sich auch der Kindermord von Bethlehem, durch schöne Frauengestalten bemerkbar. Das Pathos liegt hier mehr in der oft gesuchten Attitude. Die Himmelfahrt der Maria (München) gilt für eines der anmuthvollsten, zartesten Bilder Guidos. Mit einer Conception Murillos verglichen, kann man das mangelnde Naturgefühl Renis des Näheren studiren. Ein weltberühmtes Bild Guidos ist das Haupt Christi (Ecce homo) mit Dornen ge-

krönt, in der Dresdener Galerie (Fig. 150). Guido steht hier genau auf der Schneide, wo die irdische Qual das Uebergewicht über das Göttliche in der Natur des Heilandes erringen will. Ein Gemälde, mehr aus einem Guss hervorgegangen, kann der Meister nicht aufweisen. Nicht viel weniger berühmt ist seine über den Erdkreis hinschwebende Glücksgöttin, die ein Liebesgott im Fluge bei den Haaren zu fassen sucht (Fig. 151), eine

Fig. 151. Fortuna von Guido Reni.

rhythmisch bewegte Gestalt, mehrfach mit kleinen Abänderungen wiederholt (u. A. im Berliner Museum). Guido Reni ward hoch bezahlt und lebte wie ein vornehmer Herr. In seinen späteren Jahren gewann die Leidenschaft des Spiels bei ihm die Oberhand und der Künstler sah sich auf seine mechanische Geschicklichkeit verwiesen, um schnell Geld zu schaffen. Zunächst gerieth seine Färbung in Verfall, bis auch endlich das Formale in Bedeutungslosigkeit unterging.

Die Schüler Renis zeigen eine urtheilslose Nachahmung ihres Meisters, ohne Einsicht in den eigentlichen Charakter seiner Composition. *Simone Cantarini*, genannt *da Pesaro* oder *Pesarese* (1612 –1648) verstand Reni trefflich zu copiren. Von ihm sind viele berühmte Kupferplatten nach Guidos Werken gearbeitet worden. Es ist hier beiläufig zu bemerken, dass Renis besten Werke sich ganz vorzüglich für Wiedergabe in reiner Linien-Manier eignen. — Höher stand *Francesco Gessi*, ein Bologneser (1588—1649), von welchem eine sehr zerfliessende Magdalene sich in Dresden befindet. Sein heil. Franciscus (Annunziata zu Bologna) ist eine sentimentale Arbeit. — *Giovanni Andrea Sirani* (1610—1670) kommt Reni oft nahe, kehrt aber ein weinerliches, symbolisirendes Element heraus, das in den Gemälden seiner berühmten Tochter *Elisabetta Sirani* (1638—1665), von welcher die Belvedere-Galerie einen Amor besitzt, ins weichlich Spielende übergeht. Diese Künstlerin soll an dem Gift ihrer künstlerischen Nebenbuhler gestorben sein.

Dem Domenichino und Guido Reni, welche ihre Hauptstütze in den Werken der grossen Maler und der Antike fanden, ist ein Schüler der Caracci, *Gianbattista Salvi*, nach seinem Geburtsorte *Sassoferrato* genannt, (1605 — 1685) gegenüber zu stellen. Sassoferrato geht von der Naturwahrheit aus und sucht zuerst den Einklang der Empfindung, um sodann, den älteren Urbinensern sich anschliessend, das Uebereinstimmende der Formengebung zu erreichen. Die Empfindung muss unter solchen Umständen viel von ihrer Unmittelbarkeit einbüssen und dass es nicht die Sache eines Einzelnen war, naturwahre Elemente stylgerecht zu verbinden, zeigt die Entwickelung der Peruginesken Schule. Sassoferrato bleibt im Eindruck stets unklar. Im Grunde bewegt er sich im Genre, wie seine heilige Familie in der Dresdener Galerie beweist, und macht durch die, auch in der Färbung sich ausdrückende Prätension auf den historischen Charakter seiner Bilder einen mehr unliebsamen Eindruck.

Einer eigentlichen künstlerischen Doppelnatur begegnen wir in *Francesco Barbieri da Cento* (1590—1666) gewöhnlich der Schieler, *Guercino,* genannt. Eine Reihe seiner Bilder schliessen sich der Malweise Renis genau an, so die berühmte Pietá, welche mit ausgebreiteten Armen vor dem in der Grabeshöhle halb sitzend ausgestreckten Leichname des Heilandes steht (Galerie Colonna). In anderen Bildern neigt er sich dem Sassoferrato zu und wirft die Antike über Bord. Guercino verstand sich sehr wohl auf das Nackte, besass eine breite, edle Gewandung und war, wie im Verlorenen Sohne (Belvedere-Galerie) eines tiefen Ausdrucks fähig. Ein stylistisch gehaltenes Gemälde mit breiten, leuchtenden Farben ist das Martyrium der S. Petronella (Capitol-Galerie zu Rom). Gross und kraftvoll erscheint der Ungläubige Thomas (in der Galerie des Vatican). In einer Tochter der Herodias mit dem Haupte des Täufers steht Guercino vielleicht auf seiner höchsten Stufe, was das Eigene des Künstlers betrifft. In seinen Kuppelbildern im Dome von Piacenza, in seiner Aurora, welche die Nacht verscheucht (Plafond in der Villa

Ludovisi) findet sich, neben manchen schönen neuen Bewegungsmotiven doch eine Masse von Nachproducirtem.

Ganz dem anmuthigen Spiel mit der gefälligen Aeusserlichkeit dahingegeben, stellt sich ein anderer namhafter Schüler der Caracci dar — *Francesco Albani* (1578—1660). Bei diesem Künstler erscheint die Production aus specieller Liebhaberei für die Kunst hervorzugehen. Es fehlte Albani durchaus nicht an feinem Geschmack, an Form- und Farbegefühl, nur besass er eine unbesiegliche Abneigung, sich in allem Ernst mit seinen Empfindungen zu Gunsten der Vertiefung seines Talents zu engagiren. Die liebenswürdige Oberflächlichkeit war sein eigentliches Element. Am liebsten malte er Bilder mit mythologischem Charakter. Die Grundlage seines Schaffens war die natürliche Erscheinung selbst — er portraitirte unverdrossen seine schöne Frau und seine elf noch schöneren Kinder und führte dieselben im Geiste irgend einer Scene oder Situation vor, welche das Beiwerk der classischen Mythe entlehnte. Wo wirklich strenger Styl verlangt wurde, reichte er allerdings nicht aus, wie in seiner Diana mit Aktäon (öfter wiederholt, — in Dresden, München, im Louvre) in der Darstellung von Venus und Adonis (Louvre u. a. O.). Sehr graziös aber ist eine in einer Landschaft erscheinende heil. Familie (Dresden) und noch vollendeter in der Unmittelbarkeit der Empfindung die Ruhe auf der Flucht (daselbst).

Anspruchsvoller zeigt sich unter den spätern Caraccisten der an Feuer und Schwung oft sehr vorzügliche *Carlo Cignani* (1623—1719), ein Schüler Albanis. Cignani gehört schon seit lange zu den fast verrufenen Künstlern der Zeit des Verfalls der Kunst. Er heisst unwahr, impertinent, aufdringlich, prahlerisch. Hätte derselbe aber nur das eine einzige Bild, die Versuchung Josephs durch die Frau des Potiphar (Dresdener Galerie) gemalt, so würde demselben der Platz unter den besten Malern des siebzehnten Jahrhunderts gesichert sein. In einer Himmelfahrt der Maria (Münchener Pinakothek) ist Cignani über das physische Maass hinausgerathen, das er zu beherrschen im Stande ist. Bei solchen Grössenverhältnissen fällt die ins zarte hineingearbeitete Modellirung und Färbung anscheinend ins flache, oder wenigstens Unkräftige. Wie fest Cignani in der Form sich geben konnte und wie schmelzend er die Härten abzuschleifen verstand, beweisen am besten die acht berühmten Putti über den Thüren des Hauptschiffes von S. Micchele in Bosco (Bologna), welche dem Cignani einen ganz anderen Rang anweisen, als dass der Künstler vornehm als „zur Noth Passirgewicht haltend“, bezeichnet werden dürfte.

Pier Francesco Mola, ein Nachahmer des Albano (1612 oder 1621 geboren, um 1666 gestorben), ist als tüchtiger Landschafter zu nennen, dem man seine biblische und mythologische Staffage in den meisten Fällen gern erlassen möchte. Mola steht mehr auf der Seite des Annibale Caracci, oder des Formalismus in der Landschaft, als dass derselbe auf dem von Domenichino ausgebildeten Grunde die Stimmungslandschaft cultivirt hätte.

Von den älteren Caraccisten ist noch *Lionello Spada* (1576—1621) zu erwähnen, welcher sich auf die naturalistische Seite warf. Ihm ähnelt *Bartolomeo Schidone* (starb 1615) der anfangs unter dem Einfluss Correggios stand.

Mehr berüchtigt als berühmt ist *Giovanni Lanfranco* (1581—1647). Er ist derjenige Schüler der Caracci, welcher sich am besten auf die Schablonirung versteht und dieselbe mit einer seltenen Ungenirtheit — oder Frechheit — anwendet. Lanfranco war ein höchst praktischer Mensch — er rechnet vor seiner Composition alle Effecte zusammen, die er loslassen will und bringt auch das Widerstrebendste genau auf die Stelle, wo er dasselbe gebraucht. Er verstand es, die grosse Masse zur Aufmerksamkeit auf seine Bilder zu zwingen; — über seine Gewaltmittel konnte, wie seine Feinde sagten, selbst ein Blinder nicht hinwegschreiten, ohne zu stürzen. Lanfranco malte auf Bestellung in jedem beliebigen Styl und verstand es in freilich stark vergröberter Weise gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten der grossen Maler wiederzugeben. Ein Virtuose ersten Ranges war er der Mann des Tages, welcher jeden Besteller befriedigen konnte — wenn derselbe von wahrer Kunst nichts verstand. — Durch eine vortheilhafte Heirath zum reichen Herrn geworden, fing er an seine Geschicklichkeit auf die wirksamste Weise für Geld auszunutzen. Eben so neidisch als habgierig, dabei von grosser Energie, behauptete er sich mit List und Gewalt gegen die Römer und Neapolitaner, welche ihm die gewinnreichen Arbeiten an der Kuppel von S. Andrea della Valle (Rom) und im Tesoro (Neapel) abzujagen gedachten. In seiner frühen Periode entwickelte Lanfranco einen äusserst scharfen Blick für naturalistische Züge, welche er oft glücklich mit den Formen der akademischen Zeichnung zu verschmelzen vermochte. Es fehlte dem Künstler keineswegs an eminenter Handfertigkeit und gewiss giebt es keinen Caraccisten, welcher mit solcher Kühnheit wie Lanfranco die Zeichnung handhabte. Er wirft Bravour-Positionen auf die Mauer oder die Leinwand, vor denen selbst Annibale Caracci scheu zurückgewichen wäre; — Lanfranco war es aber völlig einerlei, ob seine Kunststücke misslangen oder gelangen, und seine durch derartige Manoeuvres de force verdorbenen, zahlreichen Bilder werden ihm gewiss nie eine bittere Minute gekostet haben. In seiner letzten Periode ging selbst die Fähigkeit dieses ursprünglich sehr glücklich begabten Malers unter, durch Naturwahrheit seinem leeren Formenwesen Wirkung zu verschaffen. Er verfiel auf ungeheuerliche Licht- und Schatteneffecte, suchte das Aeusserliche heftiger Affecte darzustellen, ohne der Motive dafür mächtig zu sein. Manchmal scheint die Darstellungsweise Lanfrancos — d. h. wenn sich derselbe ohne praktische Nebenzwecke seiner Gestaltungskraft überlässt — ganz besonders für seine Stoffe geeignet zu sein. Dies ist bei seiner Befreiung Petri (Colonna-Galerie in Rom) der Fall, welche frei behandelt, mit markigem Nachdruck des Colorits und in einer ganz eigenen Stimmung erscheint. Das Kerkerhafte, Bedrückende steht einem triumphirenden

Freiheitsgefühle entgegen. Das Letztere siegt — eine factisch elegische Stimmung. St. Ludwig, die Armen speisend (Akademie zu Venedig) besitzt viel Naturalistisches und ist im Ganzen nicht ohne eine edle Haltung. Von den Farbecontrasten muss freilich abgesehen werden. Lanfranco hatte, was seine äusseren Verhältnisse und seine grossartigen Aufträge betraf, unter den unmittelbaren Schülern der Caracci das meiste Glück. Er galt zugleich für den besten Meister unter seinen Genossen und behielt sogar gegen Domenichino und Guido Reni Recht.

Alessandro Tiarini, ein tüchtiger Maler, *Giacomo Cavedone*, ein Landschafter im Styl Annibale Caraccis und *Pietro Paolo Bonzi da Cortona* (il Gobbo da'Frutti*), besitzen keine besonders erwähnenswerthen Eigenschaften.

Als eine bemerkenswerthe Abzweigung der Schule der Caracci erscheint die letzte römische Schule, deren Gründer *Andrea Sacchi* (1600 1661) war, ein Künstler von sehr gemässigter Empfindung. Die fehlende Beseelung sucht Sacchi durch ein sauber herausgearbeitetes Colorit zu ersetzen; das Spirituelle mangelt ihm ganz und gar. Manchmal hat Sacchi Anklänge an die grosse Zeit und besonders an die Florentiner, welche sich dem Zuge Michel Angelos nicht fügten, wie Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo — im Ganzen aber folgt er der römischen Richtung, zeichnet ohne Schwung und sucht durch fleissige Ausführung seinen Bildern eine Wirkung zu verleihen. Oft gelingen ihm gross aufgefasste Köpfe, deren Formen Sacchi jedoch nicht mit lebensvollem Ausdrucke zu füllen vermag. Der Gesammteindruck seiner Arbeiten kann am besten ein stattlicher genannt werden.

Viel beweglicher, oft frei und schwungvoll zeigt sich der Hauptschüler Sacchis, *Carlo Maratta* (1625—1713). Die Werke dieses Malers, welche bereits dem völligen Niedergange italienischer Kunst angehören, werden meist zu tief herabgesetzt. Wie reich waren diese italienischen Epigonen der grossen Zeit selbst noch dann, als sie an Geist, Empfindung und Phantasie fast verarmt waren! Maratta besitzt Einiges von Reni, so das Streben nach einer Zeichnung, welche an die Harmonie classischer Gebilde mahnt. Das Colorit neigt sich dagegen auf die Seite des Guercino da Cento, obgleich Maratta schwerer in den Schatten ist. Maratta war sehr fruchtbar und seine Gemälde — in vielen guten Galerien zu finden — beurkunden, dass das Studium Raffaels, dessen Fresken eben Maratta mit ängstlichster Sorgfalt überwachte, an ihm nicht verloren gewesen ist.

*) Der Früchtemaler.

DRITTES CAPITEL.

Die eklektischen Schulen von Mailand, Cremona und Florenz.

Die Procaccini in Mailand; Crespi. — Die Campi in Cremona. — Die Florentiner Eklektiker: Cigoli; Chr. Allori; Dolci. — Pietro da Cortona.

Das Princip der Caracci ward nach und nach in allen italienischen Pflegestätten der Kunst zur Geltung gebracht. Diese secundären eklektischen Richtungen erscheinen jedoch nicht mit der Klarheit der Theorie des Lodovico Caracci. Ausserhalb Bolognas und Roms ging man bei dem Widerstande gegen den überwuchernden Manierismus von den localen Malweisen aus, mit denen man mehr oder weniger die Grundsätze der Caraccisten zu verschmelzen strebte. Wichtig erscheint die Eigenthümlichkeit der Mailänder Schule, wo nach der Art *Ercole Procaccinis* (1520 bis nach 1590) mit Benutzung der Darstellungsweise des Parmeggianino und Correggio in fleissiger Art gemalt wurde. *Camillo Procaccini* (blühte im Anfange des XVII. Jahrh.) und sein Bruder *Giulio Cesare* (1548—1626) sind Nachahmer des Correggio, nähern sich aber in dem ruhigen, gefälligen Gesammtausdrucke dem Sassoferrato. Ein Schüler dieser Künstler *Giovanni Batista Crespi*, genannt *il Cerano*, (1557—1653) hatte besonders den Ausdruck inbrünstiger Andacht, erhabener Verzückung in der Gewalt. Es liegt ein Lionardosches Element in Crespis Bildern.

In Cremona blühte die Schule der *Campi*, welche sich an die Malweise Raffaels und Correggios anschloss. Dieser Schule gehörte *Sofonisba Anguisciola* an, welche sich als Bildnissmalerin einen Namen machte.

Noch immer bedeutsam traten die Florentiner auf. Sie bewegten sich in so ruhiger, affectloser Weise, als wenn es nie einen Michel Angelo gegeben hätte. In Florenz hatten Fra Bartolomeo und Andrea del Sarto zu tief Wurzel gefasst. Federigo Baroccio ward als Manierist bereits genannt. Als die bolognesischen Kunstprincipien zur Geltung kamen, gingen die Florentiner einseitig auf die Erzielung der schönen Form, des sinnlichen Reizes aus. Das Colorit besitzt noch immer einen Hauch der Nüchternheit des Fresco, in welchem die grossen Florentiner glänzten.

Um Reichthum der Färbung zu erzielen, werden die Neuflorentiner bunt und schillernd. Von Beseelung der Färbung besitzen dieselben keine Ahnung. Das Colorit und die Zeichnung scheinen in Florenz das Schicksal gehabt zu haben, sich nie mit einander zu verschmelzen.

Lodovico Cardi da Cigoli (1559—1613) besitzt in seiner Auffassung etwas Kaltes, sogar Triviales, sucht aber durch ein Colorit, das grosse Aehnlichkeit mit dem des Guercino da Cento zeigen kann, diese Nüchternheit zu verdecken. Im Affect ist Cigoli nicht besonders glücklich. Sehr lieblich, aber zugleich von Cigolis gewöhnlicher Malweise abweichend, ist eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (Louvre). Mit milder Seelenbewegung zeigt sich Cigolis dornengekrönter Christus (Galerie Pitti), dessen Nacktes aufmerksam behandelt ist. Ein oft wiederholtes Bild des Meisters ist St. Franciscus — ein trefflich gestimmter Kopf mit feiner Modellirung (Galerie Pitti u. a. O.) Hier ist auch *Domenico Feti* zu nennen, welcher, ein Römer, zuerst der florentiner Weise gehuldigt zu haben scheint, bis er auf seine, meist sehr charakteristisch gefassten Genrebilder gerieth, die in der Lichtwirkung an Caravaggio erinnern. In seinen genrehaft gefassten biblischen Parabeln offenbart Feti eine reiche Phantasie.

Ausgezeichnet muss *Cristofano Allori* (1577—1621) werden und wäre es auch nur wegen eines einzigen seiner Bilder, der Judith mit dem Haupte des Holofernes (Original im Palast Pitti). Wie so viele Gemälde anderer Meister ist auch dieses Bild überschätzt worden und der Bombast der Beschreibung deutet auf Zeichen und Wunder, welche in Alloris Gemälde verborgen sein sollen. Besonders für die Kunstrichtung unserer neuesten Gegenwart besitzt Alloris Judith ein merkwürdiges Interesse. Die Haltung des Ganzen ist so fest, so naturwahr, dass wir in dieser Production aus dem Beginne des XVII. Jahrhunderts ein Beispiel sehen, wie ein Künstler photographisch exact bei seiner Arbeit zu Werke gehen kann. Die künstlerische Stimmung, welche die niederländischen Kleinmeister ihren minutiösen Natur-Nachahmungen zu verleihen wussten, fehlt in Alloris Judith, deren Farbentinten localisirt sind, während die Lichtführung nur an Stirn, Nase und Hals sich über das Neutrale erhebt. Das Gemälde behauptet den Schein völligster Unabhängigkeit von etwaigen Intentionen des Künstlers, und wenn man weiss, dass diese Judith das Bildniss einer Geliebten Alloris ist, die sich ungetreu von ihm abwandte, so begreift man, wie es möglich war, dass der Maler mit seiner ganzen Empfindung in seinem Gegenstand aufgehen und sein Inneres auf die Judith (Mazzafirra) als deren Eigenleben übertragen konnte. Die Nase der Judith, sehr semitisch geformt, ist in der unteren Partie der (im Belvedere zu Wien vorhandenen) Wiederholung des Bildes unschön und kraftlos. Allori zeichnete und malte gern nach lebenden Modellen und pflegte besonders das Studium der Werke des Correggio. Von der büssenden Magdalene dieses Meisters lieferte Allori eine bekannt gewordene Copie (Palast Pitti). Für grössere Compositionen war Allori ungenügend.

Sehr geläufig ist in den weitesten Kreisen der Name des *Carlo Dolci*, oder Dolce (1616—1686) geworden, eines Schülers von *Matteo Rosselli* (1578—1650), der seinerseits in die Fusstapfen des Cigoli getreten war. Dolci führt seinen Namen mit vollstem Recht; süsslicher, weichlicher, ja weibischer ist schwerlich ein Maler zu finden. Dieser Künstler, welcher die moderne Sentimentalität erfunden zu haben scheint, ist in der That sehr zart empfindend, stets bereit, vor innerer, andächtiger Rührung sanft dahinzuschmelzen, und das möchte die einzige Ursache sein, weshalb der Beschauer vor Dolcis Bildern ausharren kann. Im tiefsten Grunde seiner Gebilde liegt subjective Wahrheit. Die Art der Gefühlsäusserung Dolcis ist jedoch zu stereotyp, zu wenig mit kräftigen Elementen durchsetzt, um nicht auf die Dauer höchst widerwärtig zu werden. Verdienstvoll ist der gewissenhafte Fleiss, welchen Dolci auf seine Gemälde verwandte. Seine Zeichnung ist von weichem Charakter, aber gut; in der Gewandung geräth Dolci ins Bauschigte, Unmotivirte, lässt aber doch noch immer die Gliederbewegung ahnen. Sein Nacktes ist nur bei Kindern erträglich, da Dolci die Modellirung kaum kräftig anzudeuten wagt. Höchst geziert, oft mit Wasser angefüllten Handschuhen gleichend, sind die Hände auf Dolcis Bildern. Die Finger erscheinen nicht selten unverhältnissmässig lang und so geschwungen, als wäre eine Gliederkrankheit die Ursache des unkräftigen Durchbiegens. Der Affect Dolcis beschränkt sich meist auf das hinsterbend Sehnsüchtige, das thränensatte Reuige, die süsse Zerknirschung, oder noch unangenehmer, es sind blos die äusseren Zeichen dieses Affects vorhanden — die sentimentale Grimasse, um einen Pleonasmus zu gebrauchen — oder schliesslich die Zeichen des Affects sinken bis zu blosem Augenverdrehen, zu einer Scheinandacht herab. Das Colorit Dolcis ist sehr manierirt — die Schatten sind schwer, fallen ins stumpfe Schwarze, während er gern mit hohen Lichtern spielt und der Carnation einen porzellanähnlichen Glanz giebt. Am meisten für Dolcis Stimmung eignen sich Stoffe, wie die folgenden, welche durch berühmte Bilder vertreten sind: die heil. Cäcilia, die Orgel spielend (Dresdener Galerie, Hermitage in Petersburg); Christus, das Brod vor dem Abendmahle segnend, voll wahren Gefühls (Dresden); eine büssende Magdalene und ein Ecce Homo (Münchener Pinakothek). Christus am Oelberge (Galerie in Gotha); Mater Dolorosa und die Magdalena mit dem Todtenkopfe (Devonshire-House); der reuige Petrus; St. Andreas vor seiner Hinrichtung (Palast Pitti). Eine, in Sinnen verlorene Madonna, sehr zart gehalten besitzt das Belvedere in Wien, eine das göttliche Kind betrachtende h. Maria die Galerie Corsini zu Rom (Fig. 152.) Berühmter fast, als sein Christus, das Brod segnend, oder als die heil. Cäcilia ist Dolcis Tochter der Herodias, welche das Haupt des Täufers auf einer Schüssel trägt (Dresdener Galerie).

Mustert man die Nachfolger der Caracci und die übrigen eklektischen Richtungen durch, welche sich in Italien dem Manierismus entgegenstemmten, so kann die Ueberzeugung nicht verschwiegen werden, dass

die Eklektiker die Kunst nicht förderten, sondern mit verstärkter Schnelligkeit dem totalen Niedergange entgegentrieben. Ein Kunstprincip, das der Eigenkraft der Künstler keinen Spielraum darbietet, das in äusserlicher, beinahe mechanischer Art der Kunst beikommen will, tödtet Ge-

Fig. 152. Madonna. Von Carlo Dolci.

danken und Empfindung ab, von deren freiem Wirken zuletzt in der Production das Wesentliche stets abhängig bleibt.

Auf den Punkt, wo einer der berühmtesten Schnellmaler jener Zeit, *Pietro Berettini (da Cortona)* (1596—1669) stand, oder welchen der leicht producirende, man könnte sagen improvisirende *Giovanni Manozza di San Giovanni* (1590—1636) vertrat, würde die Kunst auch ohne die Beihülfe der Caraccisten angelangt sein.

Digitized by Google

VIERTES CAPITEL.

Die Naturalisten und die letzten Venetianer.

Michelangelo da Caravaggio. — Ribera. — Salvator Rosa. — Cerquozzi; Courtois. — Pieter van Laar; Dujardin. — Luca Giordano. — Venetianische Maler des 17. und 18. Jahrhunderts.

Das Experiment der Caracci, welche durch eine systematische Nachahmung der vorzüglichsten Eigenschaften der grossen Meister eine Neublüte der Malerei hervorzulocken wähnten, vermochte die ungeheure Kluft zwischen den nachgeahmten Meisterwerken und dem wirklichen Leben, so wie zwischen der idealen Verfestung desselben in der Antike nicht auszufüllen. Gleichzeitig mit den Eklektikern, denen die Ideen für ihre Darstellungsmittel abhanden kamen, trat ein anderes Künstlergeschlecht auf den Kampfplatz. Müde des leeren Formalismus, der nichtigen Spielereien der Manieristen wagten es diese Künstler, sich direct an die ewige Urquelle aller Kunst, an das Leben und die Natur selbst, zu wenden.

Michel Angelo Amerighi, von seiner Heimath *da Caravaggio* genannt (1569—1609) trat an die Spitze der Künstler, welche gleichmässig gegen die Manieristen und Eklektiker Front machten und auf kurze Zeit die Herrschaft in der italienischen Malerei an sich rissen. Ein Feuergeist, eine Natur voll gewaltiger Kraft und glühender Empfindung, fing Caravaggio mit einer solchen Selbständigkeit zu malen an, als ob vor ihm niemals ein grosser Meister existirt habe. Und in der That existirten die Classiker für ihn nicht; denn ihre Hoheit ward Caravaggio nie erschlossen. Ohne geistige, fast ohne technische Vorbildung begann dieser wunderbare Autodidakt seine Laufbahn als Künstler, indess er — ein Maurergehülfe — nur seinem unbändigen Willen, seinem Schaffensdrange gehorchte. Der stolze Cavaliere d'Arpino, in dessen Atelier Caravaggio niedere Dienste leistete, ahnte nicht, dass der zornmüthige Gesell, welcher mit dem Degen die Widersacher d'Arpinos in Respect hielt, sein eigener grimmiger Nebenbuhler werden würde.

Es waren zwar rohe Mittel, mit denen Caravaggio auftrat; aber der Kern seines Strebens war echt und gewaltig. Caravaggio konnte weder die Formen der grossen Meister noch auch Geschöpfe der blossen Ein-

bildungskraft für seine Gemälde gebrauchen, um die in ihm selbst tobende und gährende Leidenschaftlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Die Figuren, welche der Einbildung und dem gewaltthätigen Naturell Caravaggios entsprechen sollten, mussten vor allen Dingen die körperliche Kraft der natürlichen Erscheinung besitzen. Es durfte kein Zweifel aufkommen, dass die Figuren wirklich Fleisch und Blut besassen, dass sie in der That Freude und Schmerz, Angst, Sehnsucht, Verzweiflung zu empfinden vermochten.

Das Positive für Caravaggio war die Naturtreue seiner Gebilde. Er stellt diese Treue nach den wesentlichsten Zügen fest und gelangt erst dann dazu, seinen Klimax zu entwickeln. Nie zielt Caravaggio bloss auf die äusserliche Naturtreue allein hin, wie so viele holländische Meister; er behält das Innerliche mit seinen Geheimnissen der Empfindung im Auge. Seine Darstellung richtet sich freilich in der Regel nur auf das Momentane, schon aus dem Grunde, weil ein starker Affect sich nicht auf die Dauer zu behaupten vermag; in diesem Augenblicklichen der Erscheinung fasst Caravaggio aber mit bewundernswerther Kraft die seelischen Eigenschaften seiner Figuren wie in einen Brennpunkt zusammen.

Die Situation, welche dieser Meister wählt, ist fast stets bedeutsam genug, um seine Figuren in dramatische Bewegung versetzen zu können. Nur die biblischen Stoffe thun dem Meister oft Gewalt an; ihnen gegenüber erscheint Caravaggio meist immer peinlich unfrei. Die Situation, welche für den Künstler einen Eckstein der Darstellung abgab, ist in den biblischen und legendarischen Stoffen bereits gegeben. Geht Caravaggio auf einen solchen Stoff ein, so ist ihm ein sehr wesentlicher Factor seiner Erfolge entgegen. Greift er eine Situation von eigener Erfindung auf, um dem heiligen Stoffe besser beizukommen, so ist es sehr wahrscheinlich, dass er in scharfe Widersprüche zwischen Gegenstand und Darstellung geräth und nicht allein den Eindruck des Gemeinen macht, sondern sich oft thatsächlich ins Monströse verirrt. Wer indess davon absehen will, was der Maler darstellen wollte — oder vielmehr sollte — und sich lediglich daran hält, wen er vorführt, wird eine Fülle ergreifender Empfindung selbst in Caravaggios verschrieensten Bildern auffinden. Der Künstler hätte freilich keine heiligen Geschichten malen sollen; aber er konnte sich solcher Darstellungen nicht entziehen, da man in Italien durch die Praxis von Jahrhunderten dahin gelangt war, die heilige Historie als einen Gegenstand zu betrachten, ohne dessen glückliche Behandlung kein Maler auf den Namen eines grossen Meisters Anspruch erheben durfte.

Wir können hier nur die Grundzüge für die Beurtheilung Caravaggios niederlegen; aber selbst aus diesen raschen Strichen wird sich erkennen lassen, dass Caravaggio, dessen Wesen doch so deutlich und scharf sich ausprägt, fast immer nicht richtig gewürdigt wurde. Es ist ein Irrthum, dass der Effect Caravaggios wesentlich in seinen Situationen begründet sei. Die charakteristische Situation und die Naturtreue der Darstellung bilden bei Caravaggio bloss die, freilich unerlässlichen, Vorbedingnisse,

um zur Entfaltung seines Affects, seines Pathos zu gelangen. Hier liegt die bewundernswerthe Grösse des Hauptes der Naturalisten. Die dramatische Darstellung ist bloss das Mittel, um die Innerlichkeit der Figuren zu entschleiern. Selten geräth Caravaggio auf das Gebiet des Lyrischen, wie bei seiner irdischen und himmlischen Liebe etc. Hier freilich ist er seines Erfolges nicht sicher. Dieser titanenhafte Charakter machte sich, dem Zuge der Zeit gehorchend, zwar durch das Grässliche seiner Scenen bemerklich; aber Zweck an sich ist nicht, Grauen und Entsetzen zu erregen, sondern das Seelenleben in höchster Spannung zu zeigen.

In seiner ganzen Macht erscheint Caravaggio, wenn er romantische, abenteuerliche Situationen wählen kann, wenn er z. B. Scenen am Spieltische, Zauberkram darstellt. Sein Bild mit zwei Falschspielern, welche einen, mit verlorenem Blicke in die Karte starrenden Jüngling ausplündern (Dresdener Galerie, Palast Sciarra in Rom) besitzt eine solche Kraft, dass sich die Scene sammt ihrem seelischen Inhalt auf immer dem Gedächtniss einprägt. Die Wahrsagerin, welche einem vornehmen Jünglinge aus der Hand prophezeit und denselben mit dem listig-lüsternen Blicke eines Fuchses anschielt, ist sehr energisch im Ausdrucke, gehört indess keineswegs zu den starken Bildern Caravaggios (Galerie des Capitols).

Wahrhaft gross erscheint dieser Meister in seiner Grablegung Christi (Vatican) (Fig. 153). Eine solche Schmerzensmutter, gleich der Maria, welche ihr Herzblut ausweint, ist nie von einem andern Maler gemalt worden. Erhaben in seinem menschlichen Leiden, in seiner bittern Seelenangst vor dem Tode durch Henkershand ist Caravaggios „Christus am Oelberge“ (Galerie Giustiniani). Der Ausdruck ist gewaltig genug, um die mangelhafte, vielleicht sogar unedle Form zu verklären.

Zu den umfangreichsten Werken gehören die Oelgemälde in einer Capelle der Kirche S. Luigi de' Francesi in Rom. Caravaggios Malweise war durchaus nicht für die Wandmalerei geeignet. Alles, was in seiner Stärke lag, falls er ein Staffeleibild malte, ward zur unerträglichen Schwäche, wenn er al fresco arbeitete. Als er die Capelle mit Bildern zieren sollte, wählte er das Auskunftmittel, Oelgemälde, für die betreffenden Räume passend, aufzustellen. Die Marter des heil. Matthäus in der genannten Capelle ist sehr schwach ausgefallen; dagegen gehört die genrehafte Scene, wie Christus den Matthäus mitten aus der Schaar der Wechsler und Zollerheber zum Apostelamte beruft, wegen ihrer schlagenden Charakteristik und Beseelung zu den besten Productionen des Meisters. Ebenfalls in kolossalen Verhältnissen ist eine heil. Familie in der Galerie Borghese in Rom von Caravaggio gemalt. Das Ganze macht einen abenteuerlichen Eindruck, trotz der vielen, dem Leben abgelauschten, inhaltreichen Züge. Eine heilige Familie in der Belvedere-Galerie zeigt ungeachtet ihrer sehr ungöttlichen Auffassung eine gewisse Würde in den ruhigen Bezügen der Figuren zu einander. Die beste Gestalt ist ohne Zweifel diejenige der heil. Anna. Die Jungfrau ist eine derbe, krausköpfige Trasteverinerin, ein Kopf mit trotzigen Formen und sehr leiden-

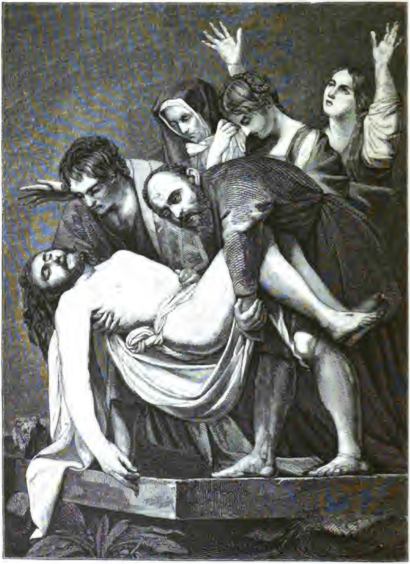


Fig. 153. Grablegung Christi. Von Michelangelo da Caravaggio.

Digitized by Google

schaftsfähigem Ausdruck, dem aber dennoch ein adelndes Muttergefühl nicht mangelt. Höchst bezeichnend für Caravaggio ist das Bild eines Bettelmädchens, die mit einem Cirkel spielt — die Geometrie (Palast Spada). Eine alte Frau und ein nähendes Mädchen, ebendaselbst, von grosser Kraft der Auffassung sind als die heil. Jungfrau und Mutter Anna bezeichnet worden. Mit Recht hat Caravaggios irdische Liebe (im Berliner Museum) einen hohen Ruf errungen. Ein geflügelter Knabe, lotterig und frech, steht von seinem Lager auf und tritt achtlos auf die Symbole der Künste und des Wissens, auf Bücher, musikalische Instrumente sammt dem Lorbeer. Das schönste Portrait dieses Meisters ist dasjenige des Grossmeisters Vignacourt vom Orden des heil. Johannes von Jerusalem (Louvre). Das Colorit Caravaggios ist kraftvoll, aber manierirt. Er erlangt starkes Relief durch seine scharfe, an Fackellicht erinnernde Beleuchtung, welcher seine schwarzen, reflexlosen Schatten entsprechen.

Regellos, vehement wie seine Bilder war der Charakter Caravaggios. Er lag mit seinen Gegnern in offener Fehde, bei welcher es von beiden Seiten nicht an Degenstössen und Stiletstichen fehlte. Bei einem Rencontre mit d'Arpino stach Caravaggio einen Schüler des Cavaliere nieder und musste aus Rom fliehen. Er gelangte nach Neapel und sicherte seiner Malweise hier die Herrschaft. Abermals wegen wilder Händel flüchtig, kam er nach Malta, wo er sich in den Johanniterorden aufnehmen liess. Hier wegen seiner Rauflust ins Gefängniss geworfen, brach er aus und kehrte nach Neapel zurück. Im Begriff sich nach Rom zu begeben, wo der Papst seine Begnadigung erlassen hätte, gerieth Caravaggio nach wüsten Abenteuern allein in die Nähe der pontinischen Sümpfe, wo er vor Erschöpfung umkam oder von einem Bravo den Todesstoss empfing.

Caravaggios getreue Nachahmer waren zwei Franzosen, *Moyse Valentin* (†1601—1632), welcher in seiner Enthauptung Johannis (Galerie Sciarra) sein Hauptwerk lieferte und *Simon Vouet*, der später einen freilich nur wenig nachhaltigen Einfluss auf die französische Kunst ausübte. *Carlo Saraceno* (†585—1625) aus Venedig behielt seine heimatliche Färbung bei, haschte aber nach naturwahren Zügen, wie seine Judith beweist (Manfrini-Galerie). Die Magd ist bereit den Kopf des Holofernes in ein Tuch zu nehmen, das sie mit der Hand ausbreitet und zwischen den Zähnen festhält.

Der Naturalismus trieb seine vollsten Blüten nicht in Rom, sondern in Neapel. Der Charakter der Neapolitaner scheint sich in Extremen zu bewegen. Die gewaltige Leidenschaftlichkeit soll nach den Norditalienern in Neapel zu Hause sein — hier blüht die Eifersucht, die Rache, die Grausamkeit, die Spielwuth, die wild-sinnliche Liebe, die religiöse Ekstase, der Fanatismus aus, neben der völligsten geistigen Indolenz, einer körperlichen Trägheit ohne Gleichen und einer tiefen sittlichen Verkommenheit. (Der Neapolitaner verweist seine schlimmen Eigenschaften nach Sicilien). In Neapel bedurfte es stets der starken Mittel, um das

Volk zu beherrschen oder zu interessiren. Die Malweise Caravaggios war wie für die Neapolitaner geschaffen. Der Meister war zwar nur kurze Zeit in Neapel persönlich wirksam, hatte sich aber dennoch vollkommen seinen Erfolg und denjenigen seiner Nachfolger gesichert.

Als das Haupt der Naturalisten Neapels trat *José Ribera* (1588—1656) auf, — ein Spanier von Geburt und in der Schule von Valencia (Franzisco Ribalta) für die Kunst sehr mangelhaft vorgebildet. Seiner kleinen Figur wegen ward Ribera von den Italienern *Lo Spagnoletto* (der kleine Spanier) genannt. Ribera ward sehr bald der Lieblingsschüler Caravaggios. Die Färbung des Meisters genügte jedoch dem Ribera nicht und er machte sich auf, um in Parma die Geheimnisse des Helldunkels Correggios zu studiren. Auch Venedig besuchte der Künstler und begeisterte sich besonders für die heitere Farbenpracht Paolos Veronese.

In seiner frühen Periode — nachdem Ribera wieder in Neapel angelangt war — zeigte der Künstler viele auf seine Studien hinweisenden Vorzüge, besonders in der Färbung. Der Geist Caravaggios schien jedoch sehr bald bei Ribera das Uebergewicht zu gewinnen; denn sein Helldunkel verlor jählings an harmonischer Haltung, die Farben wurden scharf localisirt und das Schwergewicht legte sich auf die eindringlichste Schilderung einer naturgetreu gefassten Situation. Das Wesentliche und wirklich Verdienstliche der Richtung Caravaggios blieb Ribera verborgen: er machte den äusseren Effect seiner Situationen zur Hauptsache und gerieth auf Henkerscenen, die ins Extrem getrieben, ekelhaft oder lächerlich wurden.

Eine Abnahme vom Kreuze, mit den trauernden Angehörigen des Heilandes (Sacristei von S. Martino in Neapel) zeigt noch grossen Sinn für schöne Formen, eine feine Färbung und neben kraftvollem Ausdrucke manche zarte, seelische Bezüge. Sein Abendmahl (ebenfalls in S. Martino) erinnert an Paolo Veronese. Dann verfiel der Künstler seiner crassen Darstellung von gräulichen Situationen. An der Spitze dieser Gemälde steht die, in der Kunstgeschichte an Grässlichkeit nicht überbotene Marter des heil. Bartholomäus, dem ein Schinder, das Messer mit den Zähnen haltend, die Haut handwerksgerecht abzieht. Ekelhafter noch ist sein Cato, der sich die Gedärme aus dem Leibe reisst. Eine Lieblingsfigur Riberas war der ausgehungerte S. Hieronymus, welcher gierig in einen aufgerafften Stein beissen will. In seinen, mit augenscheinlicher Vorliebe gemalten, mythologischen Scenen kann Ribera nur seine totale Unfähigkeit zeigen, den Geist der classischen Welt aufzufassen. Besonders zahlreich ist die Münchener Pinakothek an Gemälden dieses Meisters. In Wien (Belvedere) befindet sich eine Kreuztragung, die unser Holzschnitt (Fig. 154) reproducirt.

Nachdem Ribera 1656 verschwand — er hatte wahrscheinlich den Tod in den Meereswellen gesucht — schien seine Malweise plötzlich zu erlöschen. Die Fabrik von heiligen Marterbildern, welche sehr gute Geschäfte gemacht hatte, ging ein und die Schüler, die bisher die Bilder des Meisters copirt oder dessen Zeichnungen ausgeführt hatten, fingen an,

selbständig neue Richtungen zu verfolgen. Mehr oder weniger geriethen diese Schüler in die Bahn der Manieristen, oder wandten sich dem bereits äusserst verflachten Eklekticismus zu. *Giambatista Caracciuolo*, der sich der Richtung Caravaggios anschloss, bildete den nennenswürdigen *Massimo Stanzioni* (1585—1656), bei welchem die Malweise Caravaggios und Riberas bereits sehr zum Verfeinerten hinübergeführt wird. In seinen besten Werken (in der Capelle S. Bruno in S. Martino zu Neapel) steht Stanzioni mit seiner ruhigen, nach Schönheit strebenden Darstellung völlig

Fig. 154. Kreuztragung. Von Ribera.

selbständig da. Spagnoletto verfolgte diesen talentvollen Maler mit gemeiner Schonungslosigkeit. Andere jüngere Meister *Giuseppe Marullo*, *Domenico Finoglia* u. A. vereinigten sich zur Auszierung des Klosters S. Elmo zu Neapel. Mit Geist und Mässigung folgte *Andrea Vaccaro* der Art des Caravaggio und bildete sein Naturtreues oft zu stylistischer Harmonie durch. Hier können auch die mit feinem Sinn für naturalistische Schönheit begabten Meister *Maria Preti*, genannt *il Cavaliere Calabrese*, und *Bernardo Strozzi*, ein Genuese, meist *il Prete* (Mönch) *Genovese* genannt, angemerkt werden. Das Vorzüglichste leisteten diese Künstler im Portrait oder im genrehaft gefassten Bildnisse. (Von Strozzi besitzt das Belvedere einen überaus frappanten Lautenspieler.)

Eine höchst poetische Erscheinung unter den Naturalisten Neapels ist *Salvator Rosa* (1615—1673). Dieser Meister war ein Universalkopf.

Digitized by Google

Er malte Historien- und Genrebilder, Landschaften, Seestücke und Schlachten, sowie mit grösster Meisterherrschaft Portraits, war ein glücklicher Dichter, namentlich auf dem Felde der Satire und behandelte meisterhaft mehrere Instrumente sammt der musicalischen Composition. Salvator Rosa, führte ein unstätes, abenteuerliches Leben; dass er eine zeitlang einer calabresischen Räuberbande angehörte, mag dahin gestellt bleiben gewiss aber ist es, dass der Maler sammt der grossen Anzahl der in Neapel befindlichen Kunstgenossen und als Mitglied der bewehrten Todescompagnie (Compagnia della morte) thätigen Antheil an dem wilden Aufstande des Tommaso Aniello (Masaniello) gegen die spanischen Bedrüker nahm. Zu jener Zeit galt der besonders in Schlachtenbildern ausgezeichnete *Aniello Falcone* als das Haupt der neapolitanischen Malerschule.

Die Historie hielt Salvator Rosa für seine grösste Stärke, — er kommt hier jedoch nicht über das Theatralische hinaus. Wo ihm das Vorbild des unmittelbaren Lebens nicht mehr zu nützen vermag, wird Rosa nüchtern, hohl. Seine Composition ist meist verworren, voll von Absichtlichkeiten. Wenn er hingegen auf das Gebiet des Genre geräth, scheint er ein ganz anderer Mensch zu werden. Wie einem begeisterten Improvisator strömen schwungvolle, inspirirte Figuren und Scenen aus seinem Pinsel hervor. Nie verfehlt er den starken Ausdruck der Stimmung, von welcher beherrscht er seine Gemälde schuf. Oft verbindet sich eine charakteristische Lichtführung mit den Figuren und dann kommt Rosa dem Rembrandt nahe, wie in dem Bildnisse eines Gewappneten (Palast Pitti); in der Schärfe und Kraft des geistigen Ausdrucks ist Salvator Rosa dem grossen Holländer stets überlegen. Von seinen historischen Bildern kann die Verschwörung des Catilina, voll bezeichnender Züge aus dem neapolitanischen Aufstande, den Preis beanspruchen (Palast Pitti). Eigentlich ist dies Gemälde nur ein mit grösster Vehemenz der Empfindung ausgestattetes Genrebild. Das phantastische Element bildet einen Hauptzug Salvator Rosas. Allenthalben taucht das Phantastische auf, oft herrschend, wie beim Demokritos, welcher in einer Höhle von Skeletten und seltsamem Geräth umgeben erscheint; — oft aber bestimmt das Phantastische nur den Gesammteffect des Näheren, wie in vielen Landschaften des Meisters. Die Landschaften Salvator Rosas sind weitaus das Vorzüglichste, was derselbe geleistet hat, obgleich er selbst sehr geringen Werth darauf legte. Meist ist die Stimmung der Landschaften eine düstere, melancholische. Rosa componirt frei mit natürlichen Requisiten, durchdringt seine Composition aber geistig und seelisch und macht die Naturformen, die Lichteffecte zu seinem vollsten Eigenthume. Von Virtuosität der Behandlung in der Anlage, von einer meisterhaften Verbindung der verschiedenen Gründe, so wie von dem Raffinement der Lichtwirkung kann bei Rosa kaum die Rede sein — man kann in seinen Landschaften nichts trennen, die Einzelheiten nicht auseinanderlegen. Sie bilden ein wie durch Inspiration geschaffenes Ganze. Die Einöden, die Schluchten, das buschbehangene felsige Terrain, die brausende See an der einsamen

Küste, die unheimlichen Wolkenzüge und seltsamen Lichteffecte Rosas liessen sich allerdings sehr leicht nachahmen; aber die Seele, welche in diesem Walten der ungebändigten Natur lebt, hat noch kein Nachahmer Rosas zu erfassen vermocht. Oft markirt er durch einige abenteuerliche Figuren die Stimmung der Landschaft stärker; manchmal giebt er in der Staffage Genrebilder phantastisch-abenteuerlichen Charakters, denen die Landschaft als Folie dient. Gern bringt Rosa die Figur eines büssenden Kriegsknechts an. Seine Schlachtenbilder sind von dramatischer Bewegung und reich an eigenthümlichen Figuren. Will man Rosa völlig kennen lernen, so muss man seine einzige Folge von bettelhaften Kriegsgesellen studiren, die im Stiche erschienen. Die Söldner, halb oder theilweise geharnischt, abgerissen, zerlumpt, meist in ruhigster Stellung aufgefasst, sind so reich an charakteristischem Ausdruck, dass jedes Wort hier seine Kraft verliert.

In ausseritalienischen Galerien ist Salvator Rosa — mit Ausnahme des Louvre — schwach vertreten. Die englischen Galerien prunken freilich stark mit dem Namen des Meisters; in den meisten Fällen aber dürfte die Namengebung nicht Stich halten. Die Galerie von Augsburg bewahrt einige hochtreffliche Landschaften Rosas von düsterstem Charakter; auch im Louvre finden sich bewundernswerthe Gemälde dieser Art, mit Kriegern staffirt. Ein büssender Krieger befindet sich im Belvedere zu Wien. Den sprühenden Geist in der bildnissmässigen Auffassung sammt einem neckisch-phantastischen und rührenden Zuge zeigt das Selbstportrait Salvator Rosas (in der Dresdener Galerie). Mit eigenthümlicher Schärfe, satirisch und gutmüthig listig zugleich schaut uns das fein geformte südländische Antlitz entgegen. Auf der linken Schulter Rosas sitzt der Lieblingsaffe desselben; in der Hand hält der Meister ein Vogelnest, dessen Insassen die Hälse recken und die Schnäbel aufsperren.

Salvator Rosa war ein Künstler, dessen Subjectivität in seinen Werken nach einem möglichst unmittelbaren Ausdrucke durchzudringen strebte. Solche Maler sind stets sehr schwer oder gar nicht nachzuahmen, wenn sie nicht geradezu copirt werden sollen. Selbst die beiden besten Schüler Rosas vermochten in die Malweise desselben nicht einzudringen. *Bartolommeo Torregiani* aus Rom gelangte dahin, Rosa nachzukommen, indess er diejenigen Landschaften des Meisters zum Vorbilde nahm, welche sich der idealisirenden Weise des Annibale Caracci nähern, in der feinen, meist heitern Lichtstimmung aber über das, was der Eklektiker leistete, hinausgehen. Mehr dem Genre hingegeben, tritt *Domenico Gargiuoli*, genannt *Mico Spadaro*, auf, welcher seine Wirkung in der Masse des zur Darstellung gebrachten Stoffes suchte. Spadaro ist sehr schwach an Empfindung; bei ihm darf man die Concentration des Gefühls nicht suchen, durch welche Salvator Rosa seine glänzendsten Triumphe errang. Spadaro lässt Alles ins Weite zerfliessen. Seine Bilder zeigen meist viele kleine Figuren, die keinen genaueren Connex besitzen, als den, welchen eine simple Illustration verlangt. In dieser Weise malte

Spadaro den Aufstand des Masaniello, auch das Wüthen der Pest zu Neapel (1656), Bilder, die mehr Werth für die Geschichte, als für die Kunst besitzen.

Das kriegerische Element, welches bei Salvator Rosa mit Entschiedenheit sich fast allenthalben hervordrängt, kam bei einigen römischen Malern zur Geltung. *Michel Angelo Cerquozzi,* auch *delle Battaglie* genannt, (1602—1660) verlegte sich zunächst auf Genrestücke aus dem Volksleben. Es ist etwas Verwandtes zwischen Cerquozzis malerisch zerlumptem Volk und den Sevillanischen Gassenscenen des Murillo. Die Schlachten, welche Delle Bataglie malte, sind wüste Scharmützel, denen der ergreifende Stempel des Lebens abgeht, durch welchen sich Salvator Rosas kriegerische Bilder auszeichnen. Ganz und gar verlegte sich der Schüler Cerquozzis, *Jacques Courtois,* le Bourguignon, von den Italienern Jacopo Cortese, il Borgognone genannt (1621—1671) auf die Scenen kriegerischer Genres. Bourguignon ist sehr lebhaft, ohne übersichtliche Anordnung und giebt viel mehr Figürliches, als er durch sein Licht und seine Färbung beherrschen kann. Im Palast Borghese sind zwei authentische Schlachtbilder dieses Meisters, dessen Name lange die gewöhnliche Etiquette der schwachen Bilder seiner Nachahmer abgeben musste.

Hier ist unter den Gegnern des Manierismus der höchst originale *Pieter van Laar* (1613—1674) aufzuführen (Vrgl. S. 66). Der arme Pieter war nicht allein ein Naturalist, sondern verfiel in den Materialismus — mit kurzen Worten, er benutzte naturalistische Einzelheiten in freier Weise zu Compositionen, die hinter der organischen Harmonie des Naturgerechten zurückbleiben. Laar schlug die Richtung auf das Groteske ein und bald ward das Carricaturenhafte Mode. Der Künstler hatte seiner verkrüppelten Figur wegen in der römisch-holländischen Malergenossenschaft, der Schilderbent, den Beinamen Bamboccio (Krüppel) empfangen und seine eigenthümlichen Bilder wurden hiernach Bambocciaden genannt. Laar suchte das Niedrige, Gemeine absichtlich auf; er malte zerlumptes Gesindel, abenteuerliche Mönchsfiguren, Räuber, Bettlerherbergen u. A. und gab diesen fast kynisch aufgefassten Gegenständen in vollkommenem Ernst die Bedingungen der künstlerischen Erscheinung — eine meisterliche Beleuchtung und ein sorgfältig gehaltenes Helldunkel. Der Contrast ist schreiend; die Römer aber waren so sehr mit fader Kost übersättigt, dass diese überwürzten Bilder mit einem Beifallssturm aufgenommen wurden. Pieter van Laar, in der That ein Satiriker, hat bedeutend dafür gewirkt, dass die Empfindung seiner Zeitgenossen in Rom sich von der classicistischen Hohlheit abwandte. Gegen seine spätere Zeit suchte Laar die in seinen Gemälden ausgedrückte Negation zu überwinden; er glaubte in allem Ernste, dass das, was er malte, an und für sich einen grösseren Werth besitze, als den Bildern hinsichtlich ihrer satirischen Bezüge zu der manieristischen Malweise innewohne. Aber seine eigene Manier war so fest gewurzelt, dass der arme Bamboccio sich

von derselben nicht loszumachen vermochte. Ein prachtvoller Jahrmarkt, mit einer Menge von kleinen Figuren findet sich in der Belvedere-Galerie — die Lichtwirkung, die delicate Färbung sind, sammt dem höchst lieblichen, bräunlichen Gesammtton, bewundernswerth. Die Galerie von Cassel bewahrt ein Bild von italienischen Bauern, mit Tanz und Wein sich vergnügend; einen Marktschreier, welcher seine unschätzbaren, falschen Documente dem Publicum vorzeigt. Die Thiere, besonders die Pferde sind bei Pieter van Laar oft entsetzlich carikirt.

Dem Bamboccio nahe verwandt ist *Karel Dujardin*. Seine Landschaft (1625—1678) war oft im Sinne Berghems gehalten; doch wandte er sich mit Vorliebe dem Bambocciadenstyl zu. Seine Landschaften in dieser Art sind so dürftig wie möglich ausgestattet, ein kahler Hügelzug; einige verwitterte Weiden, ein trostloser Bach, durch welchen ein schiefbeiniges fettes Bauermädchen watet, die ihren halb verhungerten Esel vor sich hertreibt, oder die auf dem Esel sitzt und vergnüglich ihre nackten Schenkel beschaut — eine eigene Art von Venus. Dujardin ist gleichwohl von feinster Behandlung der Landschaft im italisch niederländischen Styl, sowie der höchst naturgerechten Darstellung der Thiere mächtig; Sein Gesammtton ist bei den besten Bildern silberklar. Die Hermitage, die Galerien in München, Dresden, Cassel bewahren gute Bilder des lustigen Karel Dujardin. In der Bambocciaden-Manier hat auch Cerquozzi sein berühmtes Bild des gestorbenen Esels gemalt (Palast Spada in Rom).

Die Naturalisten sammt den Eklektikern wirkten auf eine Malweise hin, welche den idealen Styl mit der Kraft der Naturtreue zu verschmelzen strebte. Diese beiden Grundprincipien sucht ein Maler, mehr in mechanischer Weise zu vereinigen, dessen natürliche Begabung ebenso bewundernswerth ist, wie es beklagenswerth erscheint, dass der Meister kaum je die ernstliche Absicht hatte, seine künstlerische Improvisation zur Durchbildung zu bringen. Wir meinen *Luca Giordano* (1632—1705), den Schnellmaler (Luca *fa presto* — Lukas, mach schnell); Giordano ist des höchsten Schwunges fähig; er besitzt die höchsten Schätze der Kunst, Formensinn, prachtvolles Colorit, unerschöpfliche Phantasie, — aber ungemünzt wirft er in der Regel seine Goldbarren zur Seite. An die höchsten Leistungen erinnert die graziöse Schöpfung der mit Meeresfiguren einherziehenden Galatea (Palast Pitti). Sein Erzengel Michael, welcher den Satan überwältigt (Belvedere zu Wien) ist kraftvoll und schön geformt; bleibt aber weit hinter dem herrlichen Vorbilde Raffaels zurück. Giordano fand keine Schwierigkeiten, ungeheure Flächen mit seinen Schöpfungen zu bedecken; er schweift von einer Darstellungsweise zur andern, strebt das Formenschöne an, sucht den idealen Ausdruck zu fassen und geräth plötzlich mitten in die crasse Naturalistik hinein (Fresken zu S. Gerolamini in Neapel; Urtheil des Paris, Berliner Museum). Unter dem Nachfolger des Giordano behauptet *Francesco Solimena* aus Neapel (1675—1747) den ersten Rang unter der Schaar

der handfertigen Virtuosen, die mit Beginn der Rococozeit die Kunstblüthe Italiens überwuchern.

Es sind hier noch die Venetianer nachzufügen, welche die Existenzmalerei beseitigten und zur lebhaften Action der Figuren sich wandten. Neben *Jacopo Palma* dem Jüngern, *giovane*, (1544 — um 1628) ist *Giovanni Contarini* und *Ridolfi* zu nennen, welcher letztere Künstler mehr durch sein literarisches Werk über die Venetanische Kunst, als durch seine Gemälde Beachtung sich errang. Als ein verspäteter Nachahmer Tizians ist *il Padovanino*, eigentlich *Alessandro Varotari* (1590—1650) zu erwähnen, welcher gelegentlich auch die Malweise des Paolo Veronese nachahmte. Von ihm bewahrt die Accademia di S. Lucà in Venedig eine grosse, schwer-prächtige Hochzeit zu Kana. *Alessandro Turchi*, genannt l'Orbetto, ein Veronese, schliesst sich mehr der Mailänder alten Schule an, indess er seine Färbung den Venetianern entlehnt. Der letzte Venetianer von künstlerischer Begabung, der zu seinen Lebzeiten fast die Stellung eines Tizian in Anspruch nahm, war *Giovan-Battista Tiepolo* (1692—1769). Seine blendenden Decorationsstücke bekunden in ihrer Seelenlosigkeit den völligen Verfall des italienischen Kunstlebens bei noch immer vorhandener Gewandtheit im äusseren Machwerk. Neben diesem Dutzendmaler, dessen Ruhm auch in Deutschland (am Würzburger Hofe) und Spanien vollgültig war, ist noch als letzter Ausläufer der venetianischen Schule *Pietro Rotari* aus Verona (1707—1762) zu nennen, von welchem die Dresdner Galerie eines seiner besten Werke, eine büssende Magdalene, bewahrt.

Den Rest der italienischen Maler, welche den Ausgang der italienischen Kunstblüte vertreten, kann man, wenn einzelne Schöpfungen ausgenommen werden, wie von *Gian Francesco Romanelli* (st. 1662) *Carlo Lotti*, eigentlich Loth aus München (st. 1698) *Sebastiano Conca* (st. 1764) als dem blos decorativen Styl huldigend, füglich übergehen. Hervorzuheben ist der verdienstvolle Architekturmaler *Antonio Canale* (1697—1768), mit seinen reizenden Ansichten der herrlichen Lagunenstadt. Die höchste Genauigkeit verschmilzt mit der freien Lichtführung; die Stimmung aber knüpft sich in der Regel an das Locale an; an die Marmorfaçaden, Säulen Arcaden, die breiten Platten der Riva de Schiavoni, die Filigrän-Ornamente der Paläste. Schwächer ist *Canaletto, Bernardo Bellotto* mit Namen, der Neffe Canales (1724—1780). Sein Gesammtton hat etwas Gelbbräunliches, Fahles, welches für verfallene Bauwerke sehr gemäss sein mag, der Entfaltung einer naturwahren Stimmung jedoch direct entgegen wirkt.

ZEHNTES BUCH.

Die französische Malerei des XVII. Jahrhunderts und die Malerei der Rococo- und Zopfzeit.

ERSTES CAPITEL.

Die französische Malerei des 17. Jahrhunderts.

Die Schule von Fontainebleau. — Anfänge der Genremalerei; die Brüder Lenain; Callot. — Die Classicisten. — Poussin und die historische Landschaft: Dughet. — Claude Lorrain und seine Nachahmer. — Champaigne; Lesueur; Lebrun; Mignard.

Seit dem Erlöschen der Miniaturmalerei, die ihren Höhepunkt mit Jean Fouquet erreichte (S. Band I. S. 316), erlosch in Frankreich das Kunstleben mehr und mehr. Die verschiedenen Versuche, welche Franz I. anstellte, um durch Herbeiziehung italienischer Meister der heimischen Kunst aufzuhelfen, erwiesen sich als völlig fruchtlos. So war der Aufenthalt Leonardos in Frankreich so wenig wie für den grossen Meister selbst auch für die französische Kunstthätigkeit von erspriesslichen Folgen. Auch die Berufung des Primaticcio im Jahre 1531, an welchen sich eine Anzahl italienischer Künstler dritten Ranges wie *Niccolo dell' Abbate*, *Rosso de' Rossi*, von den Franzosen Maître Roux genannt, zur Dekorirung des Schlosses Fontainebleau anschlossen, hatte nicht den erhofften Erfolg. Zwar zog die „Schule von Fontainebleau" hin und wieder einige künstlerische Kräfte an, aber Talente zu wecken, war sie nicht im Stande. Die wenigen französischen Maler, welche es zu einiger Bedeutung brachten, wie *Jean Cousin* (starb 1589), der als Glasmaler nicht ohne Verdienst ist, stehen zu ihr in keiner Beziehung.

Erst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts treten einige originelle Künstler auf, deren Thätigkeit freilich für die Entwicklung der französischen Malerei eine nachhaltige Bedeutung nicht hatte. Dies sind die Brüder *Lenain*, *Louis* und *Antoine*, aus Laon, ersterer 1583, letzterer 1585 geboren, welche Scenen aus dem häuslichen Leben, auch Soldatenstücke und Wirthshausscenen in durchaus naiver und treuherziger Weise darstellten und in der coloristischen Behandlung den gleichzeitigen Niederländern nahe stehen. Grössere Bedeutung als diese erst in neuerer Zeit zu

verdienter Anerkennung gelangten Maler errang jedoch der aus der Hauptstadt Lothringens, Nancy, gebürtige *Jacques Callot* (1593—1635), obwohl derselbe als eigentlicher Maler kaum betrachtet werden kann. Callot hat sehr wenige und dazu keineswegs bedeutende Bilder in Oel gemalt; er war ein Zeichner, mit welchem sich nur wenige Meister dieses Faches, wie Hogarth, in gewisser Hinsicht auch Chodowiecki, zu vergleichen vermögen. Callots durch und durch originale Compositionen schliessen sich fast durchgängig an das Leben an, dessen charakteristische Formen und Züge der Künstler in so scharf betonter Weise auffasst, dass seine Bilder etwas Caricaturenhaftes erhalten. Oft geht Callot auf den humoristischen Effect aus und versteigt sich bis ins Fratzenhaft-Phantastische; oft erzählt er eigenthümliche Vorgänge aus dem Zigeuner- und Buschklepperleben, und manchmal giebt er rein Possenhaftes in völligster Ausgelassenheit. Von tiefer, kraftvollster Auffassung ist seine berühmte Folge der „Leiden des Krieges" (Misères et Malheurs de la guerre); Scharmützel, Costumebilder, Lagerscenen, das Treiben marodirenden Gesindels finden sich ausserdem häufig dargestellt. Scenen, welche an die französischen Carneval-Aufzüge erinnern, oder solche, welche der italienischen Commedia dell'arte angehören, wurden von Callot mit besonderer Vorliebe behandelt. Er weiss mit der Radirnadel oft in der Weise Rembrandts die Effecte nächtlicher Scenen bei Fackel- oder Feuerschein und Mondlicht wiederzugeben. Die meisten der Eigenthümlichkeiten dieses merkwürdigen Künstlers, lässt sein weltberühmtes Blatt der Versuchung des heiligen Antonius, mit allem erdenklichen Höllen- und Monstrespuk erkennen. Hauptsächlich an dies Blatt knüpfte der in gewisser Hinsicht mit dem Künstler geistesverwandte E. T. A. Hoffmann, der deutsche Novellist, seine Phantasiestücke in Callots Manier an. Wie Salvator Rosa lernte Callot das Landstreicherleben aus eigener Anschauung kennen. Als angehender Jüngling zog er eine Zeitlang mit Zigeunern umher, gelangte jedoch, wie er gehofft hatte, nicht mit der Bande nach Rom, wo er ein Maler zu werden gedachte, sondern ward zur Rückkehr in sein älterliches Haus genöthigt. Schüler hat dieser eigenartige Künstler nicht gebildet.

Es lag durchaus nicht im Sinne der Machthaber Frankreichs die Richtung auf das Genre, für welche offenbar naturwüchsige Talente vorhanden waren, zu fördern. Der Eifer, mit welchem seit Franz I. die Wissenschaften und Künste zur Verherrlichung der königlichen Macht und zur Erhöhung des Ansehens der Hauptstadt Paris zur Blüthe getrieben wurden, konnte nur den grossen Styl im Auge haben. Die Kunst sollte imposant sein wie das Königthum. Indess verstrich die Zeit mit vergeblichen Versuchen, die italienische Kunst auf französischen Boden zu verpflanzen. Ausserdem waren die unruhigen Zeiten und die finanzielle Zerüttung, unter welcher Frankreich bis zur Thronbesteigung Heinrichs IV. litt, nicht dazu angethan, der Kunst Impulse zu geben und den Künstlern Erfolge zu versprechen. Erst das Zeitalter Richelieus, welches Frankreich infolge des dreissigjährigen Krieges ein entschiedenes Uebergewicht

über das deutsche Reich und eine Hauptstimme im Staatenconcert Europas gewinnen liess, wies der Kunst eine hervorragende Stellung in dem Culturleben der Nation an. Gleichwohl sollte der grosse Akademiker, dessen Schöpfungen länger als ein Jahrhundert gewisser Maassen den klassischen Kanon für die Malerei, wie die Dichtungen Corneilles für die Poesie, abgaben, seine Grösse und sein Gewicht nicht den Mitteln verdanken, welche der Hof und der Staat den Talenten zur Verfügung stellte, um die Hof- oder Staatskunst Frankreichs in die Höhe zu treiben. Nicolas Poussin wurde ein grosser Meister, den Ministern und akademischen Räthen zum Trotz, die den genialen Landsmann missachteten, weil er zu stolz und selbstbewusst war, um sich von ihnen gängeln zu lassen.

Die Entwickelung der künstlerischen Darstellungsweisen gehorcht, wie schon die Scholastiker aus den Schriften des Aristoteles bewiesen, zweierlei Principien: das eine ist das republicanische, das andere das despotische Princip. Den Republicanern fällt die innere Ausbildung eines Styls zu, während die Despoten „aus eigener Machtvollkommenheit" der Kunst neue Bahnen anweisen.

Ein solcher Despot war *Nicolas Poussin* aus Andelys in der Normandie (1594—1665). Es ist bekannt, dass dieser Genius sich aus beklagenswerthen Verhältnissen heraus zu einem Künstler ersten Ranges emporarbeitete. Nach manchen trüben Schicksalen gelangte Poussin, höchst mangelhaft vorgebildet, wenigstens dahin, den Boden Roms zu betreten. Von aller Unterstützung entblösst, fand sich der Jüngling inmitten des gewinnsüchtigen Treibens der Künstler „aller Nationen" in Rom und war dennoch muthig genug, sich für die Production durch ein, nach seinen eigenen Principien geregeltes, Studium vorzubereiten. Das Geschick führte den jungen Maler mit einem Bildhauer, dem Belgier Duquesnoy (genannt il Fiammingo) zusammen und beide Jünglinge studirten gemeinschaftlich. Der Maler erschloss dem Bildhauer die Schönheiten Raffaels und Tizians; der Bildhauer führte den Maler in den Geist der Antike und in die originale Grösse Michel Angelos ein. Poussin ist der Richtung, welche sich auf das Studium der Antike gründet, niemals ungetreu geworden. Er gab der Malweise seiner Landsleute in Rom, welche dem Schüler Caravaggios, *Simon Vouet* (1582—1641) folgten, einen Impuls, welchen man in seinen Wirkungen bis tief ins XVIII. Jahrhundert verfolgen kann. Kein italienischer Maler hatte sich so ausschliesslich der nach der Antike gebildeten Formengebung gewidmet, als Poussin. Bei diesem Meister findet man viel grössern Einfluss des antiken Elements, als die Schule Squarciones und Mantegnas aufgenommen haben. Mitten in der stylistischen Zerfahrenheit seiner künstlerischen Zeitgenossen steht Poussin, völlig klar über seine Darstellungsweise, wie ein Felsen da. In der Grundlage seiner Malweise sind seine Mängel und Vorzüge bereits völlig angedeutet. Er machte die sculpturale Production zur Basis der malerischen Darstellung. In wiefern dies falsch ist, ward bereits bei der Würdigung der griechischen Kunst dargelegt. Die Action,

welche Poussin seinen Figuren verlieh, ist stets ein äusserlich denselben Angehängtes. Das Individuelle, mit dem aus der Innerlichkeit quellenden, unmittelbaren Leben erreicht der Meister höchst selten, wenn überhaupt jemals.

Als Eklektiker geht Poussin weit über die Caracci hinaus. Lodovico Caracci hat nie in seinem System vergessen, darauf hinzuweisen, dass die Bewegung und der Ausdruck des Formschönen der Antike durch das Studium der grossen Maler ersichtlich werde. Poussin vertraute der eigenen Kraft, um das begriffliche Princip der Antike zur Aufnahme des realen Lebens zu zwingen. Es bedarf keiner Frage, dass ihm diese unmöglich zu lösende Aufgabe für immer ein Problem blieb; dass er die Gleichung zwischen diesen Potenzen nicht aufzufinden vermochte. Am vollkommensten erscheinen Poussins Gemälde, wenn er in die antike Form möglichst viel Naturwahres einführt, wenn er die, nach seiner Meinung unerlässliche, Strenge der Formgebung aufrecht zu erhalten vergisst und sich seinen Empfindungen überlässt, die allerdings nie in unmittelbarer, schlagender Weise den Beschauer zu berühren im Stande sind. Poussins Empfindung erscheint stets als ein Gedankenreflex und abgeschieden von dem Inhalt seiner Scenen, mit welchem das Gefühl von vornherein hätte verbunden sein sollen. Der eigentliche Charakter seiner schönsten Figurenbilder ist derjenige eines gemalten Reliefs — eines Frieses, wenn man will. Mit geringen Abänderungen wären seine Figurenbilder schöne Vorbilder für das Relief; das malerische Princip in dieselben hineinzutragen, wäre ein vergebliches Beginnen. Es liegt ganz in der Natur der Sache, dass der Meister sich instinctiv nach einem Medium bemühte, durch welches er seine Empfindungen zum unmittelbaren Ausdruck bringen konnte. Dies Supplement der figürlichen Bilder bildete die Landschaft, welche Poussin in meisterhafter Weise behandelte. Er drückt seine Stimmung durch das Arrangement der Bodenformen, der Linear-Perspective aus. Die Farbe, selbst die locale, ist bei Poussin mehr Nebensächliches; eine herrschende Lichtwirkung ist selbst kaum in den Ansätzen vorhanden. Soll ein Urtheil über Poussin gefällt werden, das sich nur auf die Schöpfungen desselben, nicht aber auf anderweite Beurtheilungen gründet, so wird dies dahin ausfallen, dass Poussin seine Höhe in seinen Landschaften erreichte, in denen die figürlichen Formen blos die Stimmung genauer begrenzen. Die Staffage ist oft den biblischen, mehr noch den mythologischen Kreisen angehörend. Zur Verstärkung des Eindrucks brachte der Meister antike Gebäude, classische Trümmer in seinen Hintergründen an, und selbst die neuen Meister, welche die historische Landschaft cultivirten, können sich nicht rühmen, dass Poussin in der idealen Formengebung, in der harmonischen Stimmung, die hier aus den Formen sich ergiebt, von ihnen übertroffen worden ist. Poussins Landschaften sind würdevoll, zuweilen streng, stets auf Grösse hinstrebend. Die Culturlandschaft hat der Meister unsers Wissens nie dargestellt — seine Menschen sind noch in der patriarchalischen oder heroischen Periode befangen, weshalb man

die Gattung der Landschaftsmalerei, die Poussin vertritt, die heroische oder historische genannt hat. Eine der herrlichsten Schöpfungen dieser Art ist die Landschaft mit dem Grabmal der Cäcilia Metella, römische Grösse athmend (Belvedere in Wien); andere berühmte Landschaften bewahrt das Dresdener Museum (die sog. schlafende Venus), die Galerie Doria, Rom, die Nationalgalerie in London etc. Von Poussins Figurenbildern erscheint das Testament des Eudamidas (Paris) vielleicht am meisten mit realistischen Zügen ausgestattet (Fig. 155). Der Ausdruck im St. Johannes, welcher den Heiland beweint (Münchener Pinakothek) zeigt, wie weit Poussin gehen konnte, um durch das Naturalistische die meist sehr kühl aufgefassten Scenen zu beleben. Durchaus sculptural ist der Vordergrund in jenem Gemälde gehalten, welches den jungen Moses darstellt, wie er die Töchter Jethros vor den midianitischen Hirten beschützt. Eine Darstellung der Pest von Athen, eines der besten Bilder Poussins, befindet sich in Leight-Court; die arkadischen Hirten, welche um ein Grab versammelt sind — ein Werk, das schon bedeutsam auf die pastorale Pseudo-Classicität der Zopfzeit hinweist — bewahrt der Louvre. Zu denjenigen Werken, welche dem Colorit eine grössere Wirkung einräumen, gehören einige romantisch aufgefasste Scenen aus Tassos „Gerusalemme liberata“, besonders die Entführung des schlafenden Rinaldo in die Gärten Armidas. Man mag Poussin mit Recht den Vorwurf machen, dass er der Beseelung seiner Figuren nur höchst selten mächtig war; als antikisirender Stylist erscheint seine figürliche Composition von strenger, obwohl äusserlich gefasster Harmonie. Seine ersten antiquarischen Studien sind Poussin im Ganzen genommen bei seinen Schöpfungen mehr hinderlich als fördernd gewesen. Von seiner ziemlich unfruchtbaren Thätigkeit am Hofe Ludwigs XIII. von Frankreich, wo der Künstler mit den kleinlichsten und giftigsten Gegnern zu kämpfen hatte, kann hier abgesehen werden. Den Franzosen erscheint Poussin heute noch als der edelste Typus eines speciell französischen Malers, wie Corneille als das monumentale Vorbild eines echt französischen Dichters gepriesen wird. Allerdings besass Poussin mehr als eine Eigenschaft seiner Landsleute in entwickeltem Maasse — so seine unveränderliche Richtung auf das Erhabene, Ruhmwürdige, seine Verachtung des Kleinlichen, seinen Sinn für die Entfaltung pathetischer Scenen; im Ganzen aber hatte sich Poussin in das antike Rom hineingelebt und konnte in seinem Ernst, in seiner Würde, die oft an Schwerfälligkeit grenzte, für einen Römer gelten, der aus der grossen Zeit der Republik sich bis ins XVII. Jahrhundert verirrt hatte.

Poussins Landschaften begeisterten den Schwager desselben, *Gaspard Dughet,* der sich auch *Gaspard Poussin* nannte (1613—1675) zur Nachfolge. Er verbindet in seinen grossartigen Naturbildern die Strenge Poussins mit einer wirksamen Licht- und Luftstimmung, wird weicher, aber auch mächtiger als sein Meister.

Nikolaus Poussin weist wie eine Janusstatue nach zwei Richtungen hin: auf die figürliche Darstellung und auf die Landschaft. Zuerst war es

Fig. 155. Das Testament des Eudamides. Von N. Poussin.

die Landschaft, welche zur Freiheit emporgehoben wurde, indess die heroischen und epischen Bezüge, auf denen die Stimmung des Formellen ruhte, fallen gelassen wurden. In seiner ersten Zeit stark von *Augustin Tassi* (geb. um 1565—1624), dann von Nikolaus Poussin beeinflusst, trat *Claude Gelée* aus Lothringen, *le Lorrain* genannt (1600—1682) in Rom als Landschaftsmaler auf. Nachdem Claude jedoch zur Selbständigkeit sich emporgearbeitet hatte, gewann die Stimmung in seinen Gemälden die Oberhand. Obgleich dieser ausserordentliche Künstler sehr einfach scheint, so setzt er doch viele Factoren ins Spiel, um seine Stimmung auszudrücken. Die Bodenformation, die Linien-Perspective ist im Grunde genommen eine strenge (obwohl Lorrain an perspectivischen Fehlern eben keinen Mangel hat); der Meister aber versteht es, die das Auge leitenden Formen nicht zu stark ins Gefühl treten zu lassen. Er räumt der Vegetation einen viel weiteren Spielraum ein, als die Poussins, oder der Niederländer *Paul Bril* (1554—1626), den man als den Vorläufer Poussins zu betrachten hat, und gelangt schon hierdurch zu einer auffallenden Weichheit. Den Poussinschen Staffage-Apparat, die alten Gemäuer, die epischen Scenen, werden in ihrer Bedeutung ganz entschieden vermindert. Die Kleinheit der menschlichen Figuren lässt die landschaftliche Stimmung intact; man kann in vielen Fällen diese Figuren ganz wohl übersehen (wie in der Predigt des Johannes in der Wüste, in der Belvedere-Galerie, in der reizenden Flucht nach Aegypten, im Dresdener Museum etc.). Naturgetreu geht Lorrain in der Bildung seiner Bäume erst in seiner spätern Meisterperiode zu Werke, ohne dass er jedoch seine Bilder dadurch verbesserte. Seine Lichtführung ist eine herrschende in den Fernen: dagegen wirkt das Locale in den Vordergründen oft sehr selbständig. Claude geht auf den Ausdruck des Momentanen aus und verleiht dadurch seinen Bildern ein inneres Lebensprincip, das von seinen Nachfolgern nur selten erfasst wurde. Seine grösste Stärke besitzt Claude Lorrain in der Darstellung des über den Fernen liegenden Horizontes, so wie in der Luftperspective in den Hintergründen. Er konnte die „Leinwand durchbohren". Der Figurenzeichnung war Lorrain nicht mächtig, sondern pflegte zu sagen, dass er dieselben gern umsonst als Zugabe lieferte. In einer fast ätherisch zu nennenden Abtönung der Farben, von den Mittelgründen bis in die weitesten Fernen, ist Claude Lorrain selten erreicht, nie übertroffen worden. Dieser Meister ist in vielen Galerien — in den englischen Privatsammlungen durch zahlreiche gefälschte Bilder — vertreten. Besonders reich sind die Esterházy-Galerie und die Museen von Dresden, Berlin, so wie die Grosvenor-Galerie, der Louvre an schönen echten Lorrains. Das Buch der Wahrheit (liber veritatis), Zeichnungen Lorrains von allen seinen Gemälden enthaltend, bewahrt die Sammlung des Herzogs von Devonshire.

Von den Nachfolgern Lorrains ist der Schüler desselben, *Hermann Swanevelt* (1620—1680), ein Niederländer, zu nennen. Auch *Jan Both* strebt nach der harmonischen Composition Lorrains, geht jedoch viel

mehr dem naturwahren Detail nach, als dieser. Die Richtung Lorrains verläuft sich in die Pastorallandschaft, welche mit naturalistischen Elementen durchsetzt, besonders von den holländischen Künstlern gepflegt wurde, bis das Idealistische Claude Lorrains schliesslich vor der realen Darstellungsweise verschwand.

Die strenge, antikisirende Weise Nikolaus Poussins bezüglich seiner historischen Bilder, vermochte sich nach dem Hinscheiden des Künstlers nicht als Richtschnur für die Fortbildung der Malerei zu behaupten. Erst gegen die Mitte des XVIII. Jahrhunderts wurden die Grundsätze Nikolaus Poussins von der Kunstwissenschaft genauer geprüft und gelangten in den letzten Decennien des Jahrhunderts in Frankreich zu allgemeiner Geltung, so wie diese Maximen, von der archäologischen Forschung belebt, auch in Deutschland in eigenthümlicher Art den Grund für den grossartigen Aufschwung neudeutscher Malerei legten. Poussin hatte jedes nicht antike Vorbild abgelehnt. Er hoffte selbständig das Malerische, die Verbindung des Lebens mit der Antike zu erreichen, ohne sich auf einen Meister der Malerei zu stützen. Was dem Starken nicht gelang, vermochten die Schwachen unmöglich zu erreichen. In der Folgezeit beginnen die Franzosen daher, im richtigen Gefühle ihrer mangelnden Kraft, sich an die italienischen Malerwerke anzulehnen. Zu den namhaften Nachfolgern Poussins gehören *Philippe Champaigne* (1602 – 1674) ein guter Portraitist, der zugleich einer schönen Färbung, nach Art seiner ursprünglichen Heimat, Brabant, mächtig war. Noch lebensvoller war das Colorit von *Jacques Blanchart*, dessen Formen jedoch sehr ins Unklare fallen. Auch *Jacques Stella* (geb. 1596) bestrebte sich, der Formengebung Poussins nahe zu kommen.

Ohne Zweifel übte die Strenge des Poussinschen Styls auch in Frankreich einen nicht bloss oberflächlichen Einfluss aus. Wir finden in einem Schüler von Simon Vouet, *Eustache Lesueur* (1617—1655) die feste Richtung auf eine edle Einfachheit der Composition, auf einen treffenden Seelenausdruck und müssen ihn in dieser Hinsicht um so mehr als einen Nachfolger Poussins erkennen, als er die Harmonie des Styls, die Bestimmtheit der Formengebung zu seinem Haupt-Augenmerke machte. Lesueur aber trägt ein bereits völlig durchgearbeitetes malerisches Element in seine Bilder hinein und es ist nicht schwer zu erkennen, dass es vorzüglich Raffael ist, von welchem sich Lesueur leiten liess. Dieser Maler von grossartiger Begabung hat niemals Italien oder Rom besucht; um so bewundernswerther ist die, an Raffaels „Bibel“ erinnernde edle Simplicität, welche in den besten Werken Lesueurs herrscht. Lesueur, welchem nur ein kurzes Lebensziel gesteckt war, vermochte zwar nicht, ein gewaltiges Pathos zu entfalten; desto vollendeter aber erscheint er, wenn er das ruhige, von sanften Gefühlen erfüllte Seelenleben schildert. Sein Hauptwerk ist der Bildercyklus aus dem Leben des heil. Bruno, mit welchem er die Petite Chartreuse (kleine Carthause) zu Paris auszierte. Das von der Welt Abgewandte, das demuthvoll Ergebene, die tiefe, andächtig gesammelte

Stimmung der Legendenbilder vom heil. Bruno verbindet sich mit der abgerundetsten, einfachsten Composition. Besonders erwähnenswerth sind die Scenen, wie St. Bruno in der Wildniss ankommt, dann wie er den Boden urbar macht, wie er inmitten seiner Jünger stirbt und schliesslich von Engeln gen Himmel getragen wird (Fig. 156). Für mythologische Bilder besass Lesueur nicht Frische und Beweglichkeit genug: seine Figuren scheinen sich blos zur Darlegung von Attituden versammelt zu haben. Seine auf die Mythe vom Eros sich beziehenden Gemälde im Hôtel Lambert zu Paris sind indess durch schöne Gruppirung und zarte

Fig. 156. Der h. Bruno, von Engeln getragen. Von Lesueur.

Formengebung — besonders was die Genien und jugendlichen Gestalten betrifft — bemerkenswerth. Im Louvre sind sechsundvierzig Gemälde Lesueurs, den man, sehr wenig treffend, den französichen Raffael genannt hat, vereinigt.

Einen wirklich verhängnissvollen Einfluss übte *Charles Lebrun* (1619—1690), ein Mitschüler Lesueurs und der scheelsüchtige Nebenbuhler desselben, auf den Gang der französischen Kunst aus. Die Lebenslaufbahn Lebruns war eine ungewöhnlich glanzvolle. Früh fand dieser Künstler, der Sohn eines armen, talentlosen Bildhauers, vornehme Gönner, ward sorgfältig vorgebildet, konnte in Rom, als Schüler Nikolaus

Poussins, en grand seigneur studiren und trat nach seiner Rückkehr in die Heimat an die Spitze des, auf Lebruns Anregung gestifteten, Kunst-Instituts, der Mutter-Corporation der späteren Académie royale de peinture. Durch Mazarin und Colbert gelangte Lebrun in die Gunst des Königs, des jungen Ludwigs XIV. (1661), und schaltete und waltete von jetzt an über Alles, was bildende Kunst hiess, in Frankreich mit wahrhaft eisernem Scepter. Alle öffentlichen Arbeiten, bei denen die bildende Kunst in Frankreich in Frage kam, gehörten zu Lebruns Ressort; unter seinem Commando standen die Gemäldesammlungen, die Gobelinsmanufacte, die Decorationen sämmtlicher königlichen Schlösser bis auf das Ameublement, die Verherrlichung der Feste durch Transparente, Ehrenbögen etc. Lebrun kümmerte sich um alles Dieses; er liess sich nicht die Zeichnung für Kaminschaufeln, Ofenschirme und Feuerzangen, viel weniger Wichtigeres entgehen. Für die eigentlichen Malereien gab er die Ideen an; den Bildhauern lieferte er die Zeichnung für ihre plastischen Werke.

Diese Umstände müssen angeführt werden, weil es sich ohne dieselben schlechterdings nicht begreifen liesse: wie ein mittelmässiger Künstler im Stande war, der künstlerischen Production von ganz Frankreich den Stempel seiner Eigenthümlichkeit aufzudrücken.

Lebrun besass eine grosse natürliche Begabung; namentlich eine sehr bewegliche Phantasie. Poussin flösste ihm eine sich später behauptende Vorliebe für die antike Form und die Darstellung classischer Stoffe ein. Lebrun besass wie jener auch eine pedantisch-archäologische Ader, und unterliess es nicht, bei Gelegenheit sein Wissen in seinen Gemälden zu zeigen. Ganz der Malweise Poussins entgegen gefällt sich Lebrun indess im Aufhäufen von Figuren. Vielleicht trieb es ihn, den Mangel an Empfindung, an bedeutsamer Innerlichkeit seiner Gestalten durch das bunte Gewühl der Masse von Theilnehmern eines Vorgangs zu verdecken. Sein Ausdruck ruht mehr auf dem „Aperçu“, als auf innerer Durchbildung des Charakteristischen; die Action fehlt in Lebruns Gemälden, wie sehr sich auch oft die Figuren abarbeiten. Die Handlung entbehrt des seelischen Impulses und geht descriptiv in die flache Breite. Lebruns beste Gemälde sind indess keineswegs ohne bemerkenswerthe Schönheiten. Auf der Höhe der ihm eigenthümlichen Darstellung steht der Meister in seinem figurenreichen Bilde: Die Familie des Darius bittet Alexander den Grossen um Gnade. Ein reiches Zelt spannt sich über die Weiber und Kinder und Sklaven des besiegten Königs, die in oft sehr ausdrucksvollen Stellungen dem voranschreitenden hochbehelmten Günstlinge Alexanders sich zu Füssen werfen. Der Makedonier, wie der junge König selbst sind ganz im Hofstyl von Paris gehalten, grands Seigneurs der Miene wie der Bewegung nach, obgleich das Rococo-Costume fehlt. Alexander sagt so eben lächelnd das Wort: Auch dieser ist Alexander. (Im Louvre.) Das Alles aber sieht sich an, wie eine Beschreibung, die man lesen muss. Im besten Fall erzählt Lebrun uns eine hübsche Anekdote und dazu hat er in der That zu weit ausgeholt. Concentration einer

geschichtlichen, inhaltreichen Begebenheit in einem Moment, während dessen die Innerlichkeit der Hauptpersonen uns die Idee der Begebenheit durch die Empfindung mit schlagender Kraft zu Gefühl bringt — davon weiss Lebrun nichts, und hätte er es wissen können, so würde er's nicht haben wissen wollen. Ganz abweichend, fein individualisirt, nicht ohne deutliche Spur von Coquetterie im naiv sein sollenden Vortrage, zeigt sich das grosse Jabachsche Familienbild (Berliner Museum). Die Durchbildung einzelner Köpfe, die Verbindung der Personen mit dem Hintergrunde, so wie der ganze Vortrag mahnt öfter an Van Dyck. Die Grösse sucht Lebrun im Bombast, in der Entfaltung des Prächtigen und verfällt in seiner letzten Periode dem lediglich Decorativen, das bereits in den Bildern aus seiner besten Zeit sich sehr bemerkbar machte.

Eine andere Richtung, als Lebrun, schlug *Pierre Mignard*, genannt *le Romain* (1610—1695) ein, kam jedoch ziemlich genau in die classicistische Bahn des allmächtigen Kunstdespoten, wie sehr er auch darauf pochte, dass er in Frankreich allein den guten Geschmack in der Malerei vertrete. Auf Anregung von Simon Vouet nahm Pierre Mignard die bolognesischen Eklektiker sammt Reni und Domenichino zum Vorbilde. Während er in Italien studirte, erregte Mignard grosse Hoffnungen. Von der Strenge der Caracci wandte sich der junge Künstler jedoch bald der blühenden Pracht der Venetianer zu. In Venedig studirte er mit seinem Busenfreunde *Alphonse Dufresnoy*, dessen Gedicht über die Malerei viel Wahres enthielt und später durch die Wichtigkeit, welche Joshua Reynolds demselben beilegte, über den wahren Werth hinaus berühmt wurde. Mignard empfing zwar von Giulio Romanos mantuanischen Arbeiten einen tiefen Eindruck, konnte jedoch nie die Kühnheit und Leichtigkeit Lebruns entfalten, wenn es sich darum handelte, Massen von Figuren vorzuführen. Mignard war im Ganzen mehr für das Gefällige, Zarte, Niedliche, als für das Titanenhafte geschaffen. Er verstand sich meisterlich auf die Durchbildung und den treffenden Ausdruck von Portraits, war aber zu schwach an Phantasie, um seine selbstgeschaffenen Figuren seelisch bedeutsam erscheinen zu lassen. Es liegt am Tage, dass ein solcher Künstler für die Frescomalerei, die er gleichwohl betrieb, durchaus nicht qualificirt war. Das Graziöse, welchem der Künstler nachging, das sorgsame Detail und die mit grosser Genauigkeit und Feinheit behandelte Färbung, welche einen Hauptvorzug der Arbeiten Mignards bildete, konnten im Fresco nicht auf schlagende Wirkung rechnen. Das erste grössere Werk, welches er, nach seiner Rückkehr, in Paris ausführte (1662—1663), war die Ausmalung der Kuppel von Val de Grace. Er schildert, christliche und mythologische Anschauungen durch einander mischend, den Wohnsitz der Seligen. Die figurenreiche Composition besitzt keinen Centralpunkt und ist überhaupt von trivialer Erfindung. Eben so unerquicklich sind die allegorisch-mythologischen Wandbilder, welche Mignard in der Schlossgalerie von St. Cloud ausführte. Die Hauptdarstellungen drehen sich um Apollon, den künsterisch ver-

götterten Ludwig XIV. In diesen Bildern ist Mignard schon auf die Bahn Lebruns gerathen. Der Letztere behauptet in der Gewandtheit des Vortrages den Rang, während Mignard in der Färbung der Vorzüglichere ist. Mignard lieferte viele Altarbilder, die um so trefflicher erscheinen, je weniger der Maler auf eine reiche und bewegte Composition ausgeht. Wo er sich an das Portraitartige anlehnt und in der Bewegung nicht über die heilige Conversation hinausgeht, da erscheint er — die Mode in der Frömmigkeit seiner Zeit in Anschlag gebracht — genügend.

ZWEITES CAPITEL.

Die französische Malerei der Zopfzeit.

Einfluss Berninis. — A. v. d. Werff und Gerh. de Lairesse. — Jouvenet. — Subleyras. — Vanloo. — Watteau und das arkadische Genre. — Lancret; Pater; Fragonard; Boucher. — Chardin und Greuze. — J. Vernet.

Mit Lebrun und Mignard geht die, durch die Classicisten vertretene französische Kunst zum Rococo- oder Zopfstyl über. Mignard vertritt die fade Geziertheit, das Süsslich-Unkräftige der Zopfmalerei, während Lebrun der Meister des leeren Pompes derselben blieb. Um den Niedergang des gesunden Geschmackes in Frankreich zu beschleunigen, brach der von Lorenzo Bernini vertretene ausgeartete italienische Baustyl in Frankreich ein (Louvre) und die gespreizten und affectirten Berninischen Sculpturen wurden massenhaft zum Schmucke der Gärten und Schlösser des Königs und seiner zierlichen Edelleute verwandt. Unter solchen Verhältnissen machte der Verfall der Kunst in Frankreich Riesenschritte und das übrige Europa, welches gewöhnt worden war, von Paris aus Befehle zu empfangen, folgte gewissenhaft nach.

Den Uebergang von den französichen Classicisten zu den Malern des eigentlichen Zopfstyls macht, eigenthümlich genug, ein französirter Holländer, *Adrian van der Werff* (1659—1722). Dieser Maler ward durch sein Vorbild, *Gerhard de Lairesse* (1640—1711), welcher der Malweise Poussins huldigte, zum Classicismus geführt und verstand es, die Zartheit der holländischen Kleinmeister und eine höchst saubere, ins Geleckte fallende Färbung mit richtiger, antikisirender Zeichnung zu verbinden, nebenbei aber auch durch die Speculation auf den Sinnenkitzel dem Geschmack der Maitressen-Periode Genüge zu leisten. Kein Franzose hat

Adrian van der Werff in affectirter Grazie, innerlicher Hohlheit und äusserlicher Eleganz übertroffen. Seine Hauptgönner waren der Kurfürst von der Pfalz, König August II. von Polen und der Herzog Philipp d'Orléans. Van der Werffs Genrebilder (Knabe mit dem Spanferkel und Mädchen mit der Katze im Buckingham-Palace, das Abendständchen der Grosskinder in der Münchener Pinakothek), so wie seine biblischen Compositionen aus dem Leben Christi (auch in München) gingen spurlos vorüber, während die lüsternen allegorisch-mythologischen Scenen, das Pseudo-Arkadienwesen einen Beifallsturm hervorriefen. Ein in den Formen sehr vollendetes Bild dieser Art sind die beiden tanzenden Nymphen (Louvre), ferner das Urtheil des Paris (Dresdener Galerie), die Schäferscene (Dresden), Loth und seine Töchter etc. Adrian van der Werff enthüllte den französischen Malern, welche Art von Gemälden die vornehme Welt beim Beginn des XVIII. Jahrh. verlangte und mit einer wahren Vehemenz folgten die Franzosen der von diesem Künstler geöffneten Bahn.

Bevor wir zu den eigentlichen Modemalern des XVIII. Jahrh. übergehen, seien noch einige Künstler erwähnt, welche wenigstens den Versuch machten, sich der Flut des classicistischen Unsinns und seiner raffinirten Frivolität entgegen zu stemmen. Unter seinen Genossen *Noël Coypel* (1628—1697), *Charles de la Fosse* (1640—1710), *Hyacinthe Rigaud* (1659—1743), dem bedeutendsten Portraitmaler seiner Zeit, u. A. ragt *Jean Jouvenet* (1644—1717) hervor. Der kleine, körperlich verkümmerte Mann besass Ehrgeiz und Energie genug, um das Höchste zu wollen. In der Formgebung war Poussin das Vorbild Jouvenets, welcher seinerseits aber in den bei Poussin selten vorkommenden Verkürzungen, in einer mehr schwungvollen Behandlung des Ausdrucks über sein Vorbild hinausging. Die Färbung Jouvenets ist sorgfältig, meist aber schwer schattig. Seine grosse Kreuzabnahme ist nicht rein im Styl, sondern zeigt ein Amalgama verschiedener Darstellungsweisen — auch den Anklang an Rubens —, bleibt aber immer ein Achtung einflössendes Werk (Louvre).

An Jouvenet schliesst sich *Pierre Subleyras* (1699—1749), wahrscheinlich von spanischer Abkunft, an. Subleyras besitzt die Simplicität Lesueurs, entwickelt ein feines Schönheitsgefühl und ist des Ausdrucks in den verschiedensten Scalen fähig. Seine Färbung ist indess trocken. In S. M. degli Angeli zu Rom ist sein Hauptwerk: St. Basilius redet dem Kaiser Valens ins Gewissen — ein Gemälde von guter Anordnung treffender Charakteristik, in welchem schöne naturalistische Motive gut verwendet sind.

Der Weise Van der Werffs folgten in der Hauptsache die um die Mitte des Jahrhunderts zur Blüte gelangenden *Vanloos* — die Gebrüder *Jean Baptiste* und *Charles Andrée Vanloo*, so wie die Söhne des Aelteren *Louis Michel*, und *Charles Amédée*.

Während die allegorisirenden Maler in ihren arkadischen Bildern nur auf das, was das Leben der höheren Stände charakterisirte, hindeuteten, wagte es *Antoine Watteau* (1684—1721), dies Leben selbst zum Gegenstande der Darstellung zu machen. Die falsche, gesuchte

Fig. 157. La partie carrée. Von A. Watteau.

Grazie, die Coquetterie, die Galanterie, denen wir in Watteaus Bildern begegnen, gehören der feinen Gesellschaft der Zeit des Künstlers, nicht aber der Auffassung desselben an, die im Gegentheil oft bis zu völliger Naivetät objectiv erscheint. Die pseudo-bukolische Welt der Zopfzeit

Digitized by Google

naht sich uns in Watteaus Cabinetsgemälden mit vollem, glühendem Leben ausgestattet. Hier ist Alles elegante Maske; selbst die Liebe, und nur der Genuss ist echt und schielt allenthalben unter der idyllischen Verlarvung hervor. Die Darstellung Watteaus ist im hohen Grade geistvoll; ihm entgeht, obgleich er sich sehr unabsichtlich zu geben weiss, kein einziger bezeichnender Charakterzug seiner Figuren. Seinen Gebilden könnte man etwas Typisches in den Köpfen, einen Mangel individueller Bestimmtheit vorwerfen; aber Watteau wird in den Kreisen, welche er vorzuführen strebte, schwerlich eine genauere Charakteristik als den Hoftypus der Mienen und Bewegungen angetroffen haben. Diese „Ländlichen Feste", die „Concertinos" im Freien, auf der Terrasse eines Flusses (beide Bilder im Dresdener Museum) besitzen eine ungemeine Leichtigkeit der Anordnung. Man sieht im Vortrage, trotz der schmeichelnden Eindringlichkeit desselben, nichts Gemachtes — Alles versteht sich von selbst. Der landschaftliche Theil der Bilder Watteaus ist oft von grosser Bedeutung. Der Meister giebt in bewundernswürdiger Art das Spiel der Lichter zwischen den dichtbelaubten Bäumen, die Saftigkeit des Rasens, die duftige Ferne, besonders mit den Effecten des Abendlichts, wieder. Watteau stand unbedingt auf der Höhe seiner Zeit; ohne seine Gemälde würde uns ein wesentliches Hülfsmittel für die genaue Würdigung der Sitten des XVIII. Jahrh. fehlen. Mit diesen feinen Culturbildern verglichen, zeigen sich die Scenen aus den französischen Komödien, welche Claude Gillot — der Lehrer Watteaus — malte, sehr grobkörnig. Der Louvre bewahrt einige von Watteaus Bildern; in Sanssouci findet sich eine Folge derselben, da Friedrich II. von Preussen, welcher die Malerei nach seiner Façon beurtheilte, förmlich Jagd auf die Gemälde Watteaus machen liess, den er für einen der grössten Maler der Welt hielt. Eine Probe seiner Darstellungsweise giebt die beigefügte Abbildung (Fig. 157.)

Die Nachfolger Watteaus, unter denen sich *Lancret* durch seine Fruchtbarkeit auszeichnete, geben sehr rohe Abklatsche von dem Styl ihres Musters. Lancret, *Pater* u. A. werden bedenklich gemein; der Erstere versucht es einen cavaliermässigen Humor zu entwickeln, den man weniger in den Bildern, als in den Inschriften derselben (im Stich) bemerkt. Diese Verse gehen bis zum Cynismus. Meist stellt Lancret irgend eine Anekdote bedenklichen Inhalts bildlich dar.

Stark an Van der Werff erinnert *Jean Honoré Fragonard* (1732 bis 1806), ein Maler von bedeutendem Talent, der geradezu auf die Erregung der Lüsternheit abzielt. Seine Formengebung ist meist rein, das Nackte oft gut modellirt. Die gewählten Scenen sind fast stets fein erfunden und dienen ihrem Zwecke, indess sie äusserlich nicht über die Grenzen der Decenz hinausgehen, die man selbst noch von Pseudo-Nymphen und nachgemachten Arkadiern fordert. Mit dem Lehrer Fragonards, *François Boucher* (1704—1770), dem „Maler der Grazien" — des Zopfstyls — kann die Reihe der französischen Classicisten geschlossen werden; denn auf diese gänzliche Entnervung und Entsittlichung der Kunst, wie wir

sie bei Boucher und seinen Genossen finden, folgte die Sündflut — le déluge de la revolution!

Man kann bei den französischen Malern der Zopfzeit zwei Hauptrichtungen deutlich erkennen. Die eine folgt jenem Pseudo-Classicismus, wie ihn die Akademiker der Zeit Louis XIV. vertreten. Die Geschichte mit allegorischen Zuthaten ist ihr Feld, und es scheint fast als ob die Rubensschen Malereien in Luxembourg mit ihrer Vermengung realer Gestalten und abstrakter Personificationen einen bedeutenden Einfluss auf die französische Malerei des 18. Jahrhunderts geübt haben. Die Sprache, die diese Malerlei redet, ist die des theatralischen Pathos, des hohlen Bombastes. Die Figuren erscheinen stets als Masken, die irgend eine Scene aus dem neuen Testament, der griechischen Mythe oder der französichen Geschichte mit hofmännischer Grazie in allen nur möglichen und unmöglichen Stellungen aufführen.

Die anderee Richtung knüpfte an Watteau an. Aber es war nicht der glückliche Realismus dieses begabten Künstlers, welcher die Kunstübung seiner Nachfolger bestimmte, sondern die baare Speculation auf den Sinnenreiz. Kein Wunder, dass sowohl die Kunst des hohen Styles als die Kunst des arkadischen Genre's mehr und mehr die Technik und das Studium der Natur vernachlässigte und dass der innere Verfall der Kunst, der im engsten Zusammenhange mit dem Verfall des gesammten Culturlebens auftritt, auch den äusseren Verfall nach sich zog. Denn wer trieb noch die Kunst um die Kunst willen? Kaum einer von den hochgefeierten, jetzt fast völliger Vergessenheit anheimgefallenen Bravourmalern der Zeit Louis XV., die über aller Kritik erhaben waren.

Beide Richtungen begegnen sich übrigens nicht nur in einzelnen Künstlern wie Boucher und Vanloo, sondern sie treffen auch in gar vielen Gemälden zusammen, die der Intention nach Andachtsbilder sein sollen, gleichwohl aber in einzelnen Figuren, Attituden und im Ausdruck der Gesichter im höchsten Grade irdisch gestimmt und den Schäferscenen aufs engste verwandt sind. Die Religion war eben nur noch eine Scheinreligion, und die Heiligen konnten deshalb auch nur noch Scheinheilige sein. Dass übrigens immer noch ein guter Fonds künstlerischer Kraft in diesem entarteten Zeitalter vorhanden war, zeigt sich bei jener Gattung von Malerei, welcher der Willkühr und der Laune keinen Spielraum gestattet, der Bildnissmalerei. Der künstlerische „Esprit“, auf die Realität der Erscheinung hingewiesen, brachte es im Portrait zu trefflichen Leistungen. So sind namentlich einige Bildnisse der Pompadour von ihrem Lieblingsmaler *Latour* ausgezeichnet durch feine Beobachtung und graciöse Auffassung.

Erst gegen die Mitte des Jahrhunderts zeigen sich in der französischen Malerei wieder einige Spuren gesunden Sinnes. Der dritte Stand, das eigentliche Volk, findet seine Maler. So scheint auch die Kunst von jener Strömung getroffen zu werden, welche die Revolution vorbereitete und den Boden unterwühlte, auf welchem die Maîtressen und Höflinge

ihre Orgien feierten. Der erste Volksmaler seit den Lenains trat in *Siméon Chardin* (1699 — 1779) auf. Er malte Scenen aus dem kleinen Leben des Bürgerstandes mit der Naivetät der Holländer, denen er freilich in dem Schmelz der Färbung nachsteht. Tendenziöser — wie mit Absicht das unverdorbene Volksleben dem höflichen Treiben gegenüberstellend — erscheint *Jean Baptiste Greuze* (1726 — 1804), der Freund des Philosophen Diderot, dessen Rathschläge nicht ohne Einfluss auf die Richtung des Malers waren. Neben seinen moralisirenden Compositionen „die Dorfbraut", „die häusliche Andacht" u. a., hat Greuze auch einzelne Genrebilder gemalt, die unverkennbar den Stempel der Zeit tragen und, wenn auch in zurückhaltender Weise, offenbar in dem Sinnlich-Reizenden ihre Wirkung suchen. Greuze war wie Chardin ein tüchtiger Bildnissmaler; in den charakter- und ausdrucksvollen Köpfen seiner Gemälde liegt deren hauptsächlichstes Verdienst.

An diese beiden Künstler ist noch der Seemaler *Joseph Vernet* (1714 — 1789) anzureihen, welcher der ganz heruntergekommenen Landschaftsmalerei einen neuen Aufschwung gab. Aus einer Provinzialstadt stammend und sehr jung nach Italien gekommen, blieb er dem Pariser Kunsttreiben fern und konnte deshalb seiner eigenen Bahn folgen. Vernet schildert gern die Natur in heftiger Erregung, Sturm, Gewitter, Schiffbruchscenen, und führt eine bedeutsame Staffage ein, da er auch Figuren gut zu zeichnen wusste. Seine vorzüglichsten Gemälde kommen dem Salvator Rosa nahe. Als er sich einen Namen gemacht hatte, wurde er von Louis XV. berufen, um die Häfen Frankreichs zu malen (im Louvre). Seine Färbung steht an Klarheit und Harmonie der Töne den holländischen Marinemalern nach, dagegen ist seine Composition meist von grossem Zuge und durch Mannigfaltigkeit interessant.

Weder Chardin, noch Greuze, noch Vernet gründeten eine Schule. Die Revolution von 1789 wies die Kunst der Malerei in andere Bahnen.

DRITTES CAPITEL.

Die deutsche Malerei der Rococco- und Zopfzeit.

Die europäische Gesittung, Literatur und Kunst unter französischem Einfluss. — Einwirkung der Aufklärung auf die Kunstzustände; Winkelmann und Lessing und die moderne Kunsttheorie. — Johann Kupetzky; Wenzel Reiner. — Oeser, Tischbein d. ä., Rode. — Mengs; Ang. Kauffmann. — Dietrich; Denner; Graff; Chodowiecki. — Landschaftsmaler: Hackert und Weitsch. — Thier- und Schlachtenmaler: Rugendas und Riedinger.

Die Kunst der Malerei schien sich ausgelebt zu haben, als das XVIII. Jahrhundert den Höhepunkt seiner charakteristischen Entwickelung erreicht hatte. Das erfindende Genie fehlte, um aus den ewigen Wiederholungen und Variationen des längst Bekannten den Weg zu einer neuen Darstellungsweise zu entdecken. In Italien und Spanien zehrte man an der Erinnerung früheren kunstgeschichtlichen Ruhmes; in Deutschland, welches völlig der culturalen Führung Frankreichs anheim gefallen war, gab man ein abgeschwächtes Abbild der französischen Kunstmisère. In der modernen Zeit giebt es keine Periode, welche eine gleiche Uniformität der Cultur der gebildeten Classen, wie das XVIII. Jahrhundert, aufzuweisen hat. Der ausgeartete Baustyl, die Sculptur, die Malerei, die Moden, das Theater, die Literatur, welche an der Seine herrschten, hatten in Deutschland, wie in Italien, in Petersburg wie in London sich unbedingte Geltung errungen. Während das XVII. Jahrhundert noch einen Rest von Volkskraft bewahrte, welche in die künstlerische Production ihre originalen Funken schleuderte und durch oft naturwüchsige Mannigfaltigkeit der Darstellung die Verknöcherung und die schablonistische Einförmigkeit abzuwehren strebte, folgte im XVIII. Seculum Kunst, Literatur und Sitte einem einzigen grossen Zuge, der viel mehr mechanisch als dynamisch wirkte.

Im Schoosse dieser Monotonie erwuchsen die Widersprüche, an denen die Cultur in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrh. so auffallend reich ist. Die Zopfzeit gehörte der vornehmen Gesellschaft; das Volk existirte so gut wie gar nicht, und Wissenschaft und Kunst erschienen nur als die devotesten Dienerinnen des in den aristokratischen Kreisen ver-

breiteten Geschmacks. Ein Umschwung in der Stagnation des geistigen Lebens trat erst dann ein, als die exclusiven Kreise nicht blos zum Spiel, sondern im vollen Ernste sich mit Kunst und Literatur zu beschäftigen begannen; als die höchst- und hochgeborenen Mäcene selbst Einsicht genug gewonnen hatten, um irgend eine Richtung nach eigenem Ermessen zu verfolgen. Die Republik der Künstler, Dichter und Gelehrten, eine geschlossene sociale Kaste, trat zu der Republik der illustren Stände in die genaueste Wechselbeziehung. Sofort fing es an, sich zu regen; die Erstarrung wich und aus einem Chaos von verschiedenen Elementen strebte die geistige und künstlerische Welt nach neuen Lebensformen. Während in den politischen Verhältnissen der crasseste Despotismus fast unangefochten sich behauptete, ward nicht allein von den Philosophen, sondern auch in den aristokratischen Kreisen die humane Freiheit gepredigt. Die schonungsloseste Kritik trat zersetzend und umstürzend an den Autoritätsglauben auf kirchlichem Gebiete hinan — und zugleich fing die Phantasie an, die kühnen Philosophen und die Verehrer des Naturrechts in mystische Spielereien hineinzuführen, in denen man den Stein der Weisen gefunden zu haben glaubte. Der Empfindung ward ein förmlicher Cultus gewidmet; das Schwärmerische und Sentimentale ward zur Mode.

Die Malerei jener Zeit war nicht im Stande, in einer mehr als untergeordneten, dürftigen Weise dieses Leben in der vornehmen Gesellschaft wiederzuspiegeln. Es wurde auf dem Kunstgebiete umhergeforscht, welche Art der Darstellung den Anforderungen der Gesellschaft am meisten entspräche. Das Sammeln von Kunstwerken — ein charakteristisches Merkmal jenes Jahrhunderts — begann. Mit den Sammlungen war das Material für die Vergleichung und kritische Untersuchung gegeben. Von nationalen Unterschieden in der Darstellung war weniger die Rede, als davon, durch die Analyse dem eigentlichen Wesen der Kunst auf die Spur zu kommen. Durch die Aufstellung von Kunsttheorien glaubte man in das Durcheinander der künstlerischen und literarischen Liebhabereien einen Halt zu bringen, welcher der Production als Richtschnur dienen könnte. Das Reale der natürlichen Erscheinungen ward ganz fallen gelassen. Bevor die geistigen Heroen auftraten, welche die Fundamente der Kuntwissenschaft aufbauten, bewegte sich in Deutschland wie in Frankreich die Kunst auf der niedrigsten Stufe des Verfalls.

Es ist ein ewiger Ruhm für die deutsche Nation, dass es unsere Landsleute waren, welche den Ausweg aus dem Labyrinth des Zopfstyls kraft des in der germanischen Race steckenden wissenschaftlich-kritischen Talents herausfanden. Die Kunstwerke, welche von den hochgeborenen Sammlern aufgehäuft wurden, mussten sich zunächst dahin prüfen lassen: in wie weit dieselben dem philosophischen Zuge der Zeit, den dominirenden Begriffen gerecht zu werden, im Stande waren. Man wollte ergründen, wo die Auflösung der kritischen Negation, die positive Schöpferkraft in den künstlerischen Productionen am deutlichsten zur Erscheinung komme; man suchte ein Maass für die schrankenlose Phantasie, welche sich

in der mystischen Symbolik der Orden der „Wissenden", der Freimaurer, später der Illuminaten erging, und suchte diejenige künstlerische Gestaltung, in welcher die ins Uebersubtile getriebene Empfindung sich verkörperte.

Das Element des Symbolischen gehörte zu den Lebensbedingungen der Zopfzeit. Was man nicht in Worte fassen kann und künstlerisch nicht zu gestalten vermag, das lässt sich durch Zeichen wenigstens andeuten. Der Begründer der modernen Kunstwissenschaft, Johann Winckelmann (1717—1768), zeigte, dass das zur Individualität durchgebildete Symbol in den Sculpturen der Griechen zu finden sei. Das Wort war kaum ausgesprochen, als in Deutschland die griechischen Götter auf den Schild erhoben wurden. Der Hellenismus kam in die Mode — ein profaner Ausdruck, der aber gilt, weil die Mode, der Zug zum Uniformen, alle Lebensäusserungen der Zopfzeit umspannt, gleich der Midgardsschlange — und im Griechenthum fand die blasirte feine Welt des Jahrhunderts das genaueste Maass ihrer Bildung. Die Extreme berühren sich! Wo hätte die Phantasie einen weiteren Spielraum finden können, als in dem Forschen nach der Bedeutung der griechischen Götter und Helden! Zugleich war die zarteste Empfindung durch die reichen Bezüge der griechischen Kunstwerke zu dem, symbolisch aufgefassten, realen Leben, zu befriedigen, — beiläufig eine der vielen Ursachen, weshalb die Damenwelt der Zopfzeit sich höchst energisch für den Hellenismus erklärte und ihm den Sieg anbahnte. So nur war es möglich, dass die Zopfzeit dahin gelangte, die idealen Regionen der Kunst zu beschreiten. Man fand in der gräcisirenden Anschauung der Kunst die Vereinigung der culturalen Gegensätze, die sich in der Zopfzeit Geltung verschafft hatten.

Winckelmann eröffnete dem vorigen Jahrhundert die Mysterien antiker Kunst. Es war in den exclusiven Kreisen keineswegs auf die Bildhauerei, sondern auf die Malerei abgesehen; aber es ward eine Art von Evangelium, dass die Kenntniss des inneren Gehalts der antiken Kunstwerke nothwendig das Wiedererstehen des reinen Geschmacks in der Malerei zur Folge haben müsse. Wir können heute diesen Irrthum nicht beklagen, ohne welchen wir keine Kunst der Neuzeit besitzen würden. Aber welche Masse von künstlerischer Kraft ward verbraucht, welche Anzahl von Künstlern, wir meinen hier die Maler, musste in der „Götterdämmerung" verloren gehen, bevor die Malerei sich von der Sculptur loszuringen im Stande war! Lessing, der Mitkämpfer Winckelmanns, ist hoch um seiner Verdienste willen gepriesen worden, seine Fingerzeige sollen der Malerei ihre richtige Bahn angewiesen haben. Seine Untersuchungen über die Gränzscheide zwischen Sculptur und Malerei gelten in manchen Kreisen noch heute für richtig. Schwerlich aber hat eine kunstwissenschaftliche Theorie für die Malerei sich so verderblich erwiesen, als diejenige, welche Lessing proclamirte. Winckelmann hat in der Regel Recht, wenn seinem Urtheile über antike Kunst in Bezug auf die moderne Sculptur Consequenzen gegeben werden. Für die Malerei ist Winckel-

manns System, ebenso, wie die Theorie Lessings, Gift und Tod. Der Beweis für dies Urtheil ward von uns in diesem Werke bei der Darstellung der Kunst der Griechen gegeben.

Auf der Scheidehöhe zwischen der Kunst der Zopfzeit und derjenigen, welche sich auf die Analyse der antiken Bildhauerwerke stützt, stehen einige deutsche Maler, welche hier vorab zu nennen sind. Bei einem und dem anderen dieser Künstler macht sich ein Anlehnen an das Naturalistische bemerkbar. Möglich, dass diese Richtung — später durch die Schule von Düsseldorf in Bezug auf Deutschland vertreten — zu Erfolgen hätte führen können; aber die bald darauf mit gewaltiger Kraft eintretende Eklektik auf dem Boden des Gräcismus warf den Naturalismus weit, — auf funzig Jahre hinaus, — zurück.

Zunächst mag *Johann Kupetzky*, zu Pössing in Oberungarn geboren (1666—1740), als ein Künstler genannt werden, welcher sich über das Zopfwesen erhob und durch die Pflege eines, allerdings etwas nüchternen, Eklekticismus im Sinne der Caracci Erfolge zu erringen suchte. Kupetzky fällt indess in seinen historischen Bildern sehr oft auf das unvermittelte Naturalistische zurück und entbehrt durchgängig der Empfindung. Sein Colorit ist meist schwer, seine Schatten sind stumpf, und seine Versuche, durch starke Lichtwirkung zu imponiren, misslingen fast regelmässig deshalb, weil Kupetzky den Lichtern eine entschieden locale Bedeutung gestattet. Im Portrait war Kupetzky sehr verdienstvoll. Auch hier herrscht die Localmalerei vor, und von der Harmonie eines Van Dyck, oder Rembrandt — durch Farbenführung oder herrschende Lichtwirkung erzielt — findet sich kaum eine Spur. Wien ist reich an historischen Darstellungen Kupetzkys; ein Bildniss einer Dame mit ihrem Knaben (Belvedere) ist sehr genau ausgeführt, erscheint aber ohne Relief und ist mit störendem Impasto der, ohnehin herrschenden, Localtinten ausgestattet. Das Eigenbildniss Kupetzkys (Belvedere) steht unter geschlossenem Lichte, besitzt sehr transparente Mitteltöne, hat aber für die Hochlichter in der Anordnung des Beiwerks kein Motiv.

Kupetzky ist für die Oesterreicher ein geläufiger Name. Viel weniger genannt und noch weniger bekannt ist *Wenzeslaw Laurentius Reiner* (1686—1743), ein Prager. Reiner ist zunächst Naturalist und kann sich in seinen Soldatenscenen, Scharmützeln mit den holländischen und französischen Meistern des kriegerischen Genres ohne Furcht messen. Den momentanen Impuls versteht er energisch zu schildern. Reiner erscheint stets besonnen; man enträthselt es auf den ersten Blick wie er seine Aufgabe zu lösen gedenkt. Das Absichtliche aber wird durch reiche Naturalistik verdeckt. Das Nackte ist kraftvoll, oft roh, aber meist richtig modellirt; das Reale kommt in den Köpfen zu kräftiger Erscheinung und abgesehen hiervon, ist ein gewisser Schwung in der Anordnung, der zwar nicht bis zum Dramatischen reicht, aber doch einen deutlichen Einblick in die seelischen Motive der Figuren gestattet. Reiners Andachtsbilder, welche nicht selten sind, haben etwas Rohes, Dumpfes, was zu-

meist auf die Färbung zurückzuführen ist. Bei Reiner ist kaum ein charakteristisches Zeichen des Vortrags feststehend; oft ist seine Zeichnung fein individualisirt, oft banal; oft malt er in warmen Tönen und setzt ebenso oft in einen klaren Silberton hinüber. Reiner malte auch al fresco. In Prag malte er die Kuppel der Kreuzherrenkirche, ferner den seinerzeit hochberühmten Sturz der Giganten im Treppenhause des Palastes Czernin auf dem Hradschin*). Kraftvoller als Reiner ist selbst ein Giulio Romano nicht in seinen mantuanischen Fresken. Reiner aber hält sich stets den Weg auf das natürliche Modell offen. Stellenweise crass, aber höchst virtuos behandelt ist das Werk in der böhmischen Ständehaus-Galerie in Prag, dessen Zweck es ist, die Leiden und Martern der jesuitischen Missionare in allen Theilen der Erde zu schildern.

An Kupetzky und Reiner schliesst sich *Adam Friedrich Oeser* (1717 bis 1799), ein geborener Pressburger, an, welcher in Sachsen zur Berühmtheit gelangte. Zur Blüte kam Oeser in Leipzig und Dresden. Winckelmann, der Freund Oesers, hat auf den Künstler nur in sehr beschränkter Weise gewirkt. Oeser bewahrte stets die stillschweigende Ueberzeugung, dass ein Maler kein Bildhauer sei. Es ist nicht leicht, Oeser zu beurtheilen, ohne seine Begabung ungerechtfertigter Weise herabzusetzen. Der Verfasser dieses Buchs besitzt ein von Oeser gemaltes Opfer Abrahams und drei Nymphen, in einer, mit Myrten- und Lorbeergebüschen versehenen öden Landschaft. Das Opfer Abrahams zeigt in der Modellirung des Patriarchen eine entschiedene Kraft: obwohl die Umrisse des Nackten nach der Schule Berninis verquollen erscheinen. Die Action ist lebendig; die Färbung aber mehlig. Die Nymphen besitzen einen blasirten Charakter. Der Vortrag Oesers ist frei und oft schwungvoll; der Ausdruck seiner Figuren ist jedoch stets ein sehr unbeseelter. Einige seiner besten Gemälde bewahrt die Nikolaikirche in Leipzig.

Der Richtung des Vanloo gehören die folgenden beiden namhaften Künstler an. *Johann Heinrich Tischbein*, zu Hayna in Hessen geboren (1722—1789), strebte nach französischem Esprit und nach der Zartheit des Vortrages von Watteau und Boucher. Tischbein besitzt bedeutend mehr Empfindung, als sein Meister, Charles Vanloo, welcher sich meist in geschraubten Spielereien zu ergehen pflegt. Eine gewisse Grazie in der allerdings oberflächlichen Formengebung darlegend, ist dieser Künstler jedoch in der Bewegung affectirt und verdirbt selbst gut angelegte Bilder durch seine porcellanhafte Färbung. Das Beste, was er gab, sind nächst seinen Portraits einige schalkhafte Genrebilder. Seine mythologischen und allegorischen Werke lassen sehr kalt, und ebenso frostig ist das Pathos in seinen biblischen Scenen. Sein Geistesgenosse war der seiner Zeit hochgefeierte *Christian Bernhard Rode* aus Berlin (1725 bis 1797), der deutsche Vanloo genannt, der Maler, welcher so glücklich

*) Graf Czernin von Chudenitz war der Begründer der berühmten Galerie Czernin in Wien.

Fig. 158. Christi Himmelfahrt. Von Raphael Mengs. (Bruchstück.)

war, von Friedrich dem Grossen und seinen geistreichen Freunden bewundert zu werden. D'Argens und Quintus Icilius waren die Ideenlieferanten Rodes, wenn es sich um historische Gemälde handelte. Er malte sehr schnell und galt für ein künstlerisches Genie. Seine Plafonds in Sanssouci sind leer, bunt und unerquicklich.

Eine andere Gruppe von Malern der Uebergangsperiode gerieth auf die Bahn des Eklekticismus und adoptirte fast buchstäblich die Grundsätze der Caracci, ohne jedoch, gleich diesen, der Antike einen entscheidenden Einfluss einzuräumen. Hier steht oben an *Anton Raphael Mengs,* ein in Böhmen geborener Sachse (1728—1774), welchen sein Vater, ein sehr unbedeutender Maler, schon bei der Geburt zu einem Nachfolger Correggios und Raffaels bestimmte. In unbarmherzigster Weise ward der Knabe für die Kunst vorgebildet. Bereits im zwölften Jahre war Anton Raphael Mengs so weit vorgeschritten, dass er, in Rom, nach Antiken zeichnete, die Meistwerke Raffaels und das Jüngste Gericht Michel Angelos copirte, welches letztere Riesenwerk der kleine Märtyrer der Kunst so oft zeichnete, dass er später jede Gruppe aus dem Gedächtniss tadellos richtig wiederzugeben vermochte.

Es lässt sich gar nicht entscheiden, ob Anton Raphael Mengs von Natur aus eine originale Anlage für die Kunst besass. Unter dem furchtbaren Drucke systematischer Nachahmung ward jede Spur des Eigenen, welches der Künstler besessen haben mochte, ausgetilgt. Mengs ist als Künstler ein wahres Kunstproduct. Er besass eine feine, durchaus correcte Zeichnung, einen ausgebildeten Sinn für die Färbung, die er nur zu oft ins weichlich Schmelzende, Ueberduftige hinüberführte, und war Meister in jeder Technik der Malkunst — in Fresco, Oel, Schmelz, Pastell, so wie in Miniaturmanier. Von Macht der Gedanken, Schwung der Auffassung, so wie von tiefem Gefühl findet sich bei Mengs indess fast nichts. Er war und blieb ein Reproductor, in dessen Werke sich nur dann und wann, wie ein erwärmender Lichtstral, eine gut benutzte Reminiscenz an seine grossen Vorbilder eindrängt. Vortheilhafter, als in den allegorischen Darstellungen am Plafond der Camera de' Papiri (Vatican) zeigt sich Mengs in keinem seiner Werke. Bei der inneren Leere, welche von solchen Darstellungen unzertrennlich ist, übersieht man den Mangel an durchempfundenen Gedanken des Künstlers und kann sich an dem allerdings feinen Vortrage desselben ergötzen. Sein berühmtestes Staffeleibild bewahrt die katholische Kirche Dresdens, eine grosse Himmelfahrt Christi am Hochaltar (Fig. 158). Das Bild ist von wunderbarem Schmelz der Färbung; paradiesischer, als die Wolkenregion ist kaum etwas gemalt worden. Die Adorirenden sind dagegen sehr gemeinplätzlich gehalten. Eine Folge von nicht weniger als zwölf Oelgemälden des Künstlers befindet sich im Madrider Museum. Weich, harmonisch, dagegen aber ziemlich geistlos war Mengs im Portrait. Kraftvoll behandelt ist das Bildniss des Vaters von Mengs (Berliner Museum). Die Pastellmalerei brachte er in Dresden zu einer bedeutenden Höhe. Was sich mit dieser an sich sehr

mangelhaften Technik ausrichten lässt, bewies er in seinem vielbewunderten Amor, der den Pfeil schärft (Dresdener Galerie). Die Schriften von Mengs über Kunst, den Eklekticismus des Künstlers erklärend, galten eine Zeitlang gewissermaassen als Glaubensregeln für die Künstlerwelt. In England haben diese, von Sir Joshua Reynolds aufgenommenen Principien noch heute nicht ganz ihre Geltung verloren.

Verwandt mit den Productionen von Mengs erscheinen die Werke der, ihrer Zeit vergötterten *Angelica Kaufmann* (1742—1808), welche, als die Tochter eines mittelmässigen Bildnissmalers, zu Chur in Graubündten geboren wurde. Ihre Ausbildung gehört Italien an. Die Künstlerin besass eine keineswegs mit bedeutendem Geist verbundene Gefälligkeit der Darstellung. Sie war nicht ohne Geschick in der Composition, oder vielmehr: sie verstand es, in gefälliger Gruppirung ihre Figuren zusammenzustellen. Tieferen Sinn, lebhafte Empfindung darf man freilich bei dieser Künstlerin nicht suchen. Am genügendsten erscheint Angelica Kauffmann in ihren Bildnissen; das überzeugend Charakteristische, Kraft der Auffassung, oder eine physiognomisch richtige Farbenwirkung, noch mehr eine angemessene geschlossene Lichtführung mangeln jedoch den von der Kauffmann gemalten Portraits. Sie hält sich an die oberflächliche Wiedergabe der Formen, findet oft glücklich gewisse Feinheiten der Züge und des Ausdrucks und malt mit einem mehr saubern, als frischen, blühenden Vortrage. Viele ihrer Bildnisse werden durch ein geziertes Lächeln (aufwärts gezogene Mundwinkel) oder durch einen, damals stark beliebten sentimentalen Ausdruck entstellt. Vielleicht ihre besten Bilder hinsichtlich der Darlegung des ihr Eigenen findet man in der Hermitage zu St. Petersburg — es sind dies sehr ansprechend gehaltene Scenen aus Sternes „Sentimental Journey.“ Ueber den Charakter einer guten Illustration gehen diese Bilder kaum hinaus. „Hermann, nach der Varusschlacht von Thusnelda empfangen“ (Belvedere) ist ein sehr schwaches Product. Die Künstlerin malte öfter ihr Eigenportrait; das beste dieser Bildnisse, pastös gehalten, vom Jahre 1784 datirt, befindet sich in der Münchener Pinakothek. Die von den Tugenden umgebene Religion (Nationalgalerie zu London) ist eine fade Allegorie im Sinne von Poëten wie Cramer, Denis oder Gellert. Besonders in England, wo sich noch viele Gemälde der Kauffmann befinden (Burleigh-House allein funfzehn Stück), ward die Künstlerin hochgefeiert und gehörte zu den ersten Mitgliedern der neu gegründeten Royal Academy.

Als ein Schüler von Anton Raphael Mengs kann *Martin Knoller*, aus dem tyrolischen Dorfe Steinach (1728—1804), angesehen werden. Knoller muss als ein höchst energisches Talent gelten, dessen urwüchsige Kraft durch die Malweise eines Mengs nur zum Theil niedergedrückt wurde. Wo Knoller strebt, seinem Meister in der angenehm weichlichen Ruhe, dem Schwächlichen in der Empfindung gleich zu werden, erscheint der ehemalige Bauerbube völlig ungeniessbar. Ganz anders aber giebt sich Knoller, wenn er seiner kräftigen Phantasie folgt und sich im Ausdruck

auf die reale Seite wendet. Knoller war ein vorzüglicher Techniker in Fresco; — ein kraftvolles, gut componirtes Werk ist der von diesem Künstler ausgeführte Plafond im Bürgersaale zu München. Gross aufgefasst und leuchtend gefärbt ist das Gemälde in der Münchener Pinakothek: die Jungfrau Maria empfiehlt den heil. Benedict und die heil. Scholastica der Gnade der Dreieinigkeit. Knoller war auch ein guter Bildnissmaler.

Geringere Bedeutung hat ein übrigens sehr merkwürdiger Künstler, *Christian Wilhelm Ernst Dietrich*, aus Weimar, später besonders in Dresden thätig (1712—1774). Es ist vielleicht kein einziger Maler zu nennen, welcher besser, als Dietrich, in der Weise der verschiedensten Meister zu arbeiten verstand. Dietrich lieferte nicht etwa Pastiches, gleich David Teniers, sondern suchte den Ausdruck für seine künstlerischen Intentionen in der Malweise anderer Meister zu finden. Dass das Eigene an Auffassung und Darstellung, welches Dietrich ursprünglich besessen haben mochte, sich durch eine solche Praxis verflüchtigen musste, versteht sich von selbst. Am glücklichsten arbeitete er in der Manier Adriaens van Ostade und Everdingens. Die englische National-Gallerie besitzt jenes Bild der Bettelmusikanten, welches völlig im Geiste Ostades gedacht, auch nicht wenige der Vorzüge des Altmeisters bezüglich der Färbung besitzt. Der Malweise Rembrandts konnte Dietrich jedoch nicht mächtig werden: denn der Meister des Helldunkels und des concentrirten Lichts geht nur zu oft mit einer Freiheit zu Werke, welche jeder Nachahmung Trotz bietet. Ebensowenig konnte Dietrich das Wesentliche in Salvator Rosas Landschaften bemeistern. Der an Empfindung schwache J. H. Roos ward dagegen von Dietrich ganz vorzüglich in seiner ganzen Compositionsweise wiedergegeben. Eine Folge von nicht weniger als einundfunfzig Gemälden Dietrichs bewahrt das Dresdener Museum.

An Dietrich schliesst sich *Balthasar Denner* an, ein Hamburger (1685 — 1749). Dieser Künstler trieb die Naturnachahmung in seinen Portraits und bildnissartigen Gemälden auf die höchste Spitze. Die Hautfältchen, die Poren, Flaumhärchen auf der Haut, die einzelnen Kopfhaare u. s. w. kann man stark vergrössern und Denner erscheint noch immer höchst genau. Berühmt sind Denners beiden alten Köpfe (Belvedere), einen Mann und eine Frau darstellend, von welchen Gemälden der Frau der Preis der bis zum Unheimlichen getriebenen Naturnachahmung gebührt.

Neben Denner ist als Bildnissmaler von hervorragender Bedeutung *Anton Graff* aus Winterthur (1736—1813) zu nennen, der im Gegensatz zu Denner nicht die äussere Erscheinung, sondern den Charakter der Menschen zu erfassen suchte, die er malte. Graff, welcher hauptsächlich in Dresden thätig war, ist mit seiner kräftigen Farbe, seiner ungezwungenen Behandlung eine der erfreulichsten Erscheinungen der Zopfzeit.

Nicht minder liebenswürdig erscheint der mit Graff nahe befreundete *Daniel Nikolaus Chodowiecki* (1726—1801), ein Meister in der Auffassung des Charakteristischen. Dieser Künstler lieferte nur wenige Gemälde (zwei Bilder, gesellige Spiele im Freien schildernd, sind im Berliner, zwei andere im Leipziger Museum); dafür war Chodowiecki um desto unerschöpflicher in seinen Leistungen mit der Radirnadel. Er war ein Realist, welcher nicht dahin zu gelangen vermochte, das Naturgetreue künstlerisch zu durchbilden und blieb sehr oft in der scharfen Auffassung des Naturalistischen befangen. Seine Leistungen sind daher sehr ungleich. Wo Chodowiecki der rein künstlerische Zweck seiner Gebilde unerreichbar scheint, da greift er zu moralischen Tendenzen, um den Bildern einen tieferen Inhalt zu verleihen (Folgen des ordentlichen und liederlichen Lebens, seine Ehestandsscenen u. A.). Oft streift Chodowiecki an die französischen Manieristen an und erinnert an Lancret, Boucher, ohne jedoch das eigentlich frivole Element dieser Maler zu adoptiren. Am vollendetsten erscheint Chodowieckis Manier für die Wiedergabe von Scenen, in denen sich sanfte Seelenbewegung geltend macht. Er ist stets sehr wahr und mannigfaltig in seinen Physiognomien, carikirt aber, absichtlich, selten oder nie. Zu seinen in der That bewundernswürdigen Leistungen gehört die aussordentlich reiche Folge von Kupferstichen zum „Sebaldus Nothanker“ (von Nicolai). Es giebt keinen feineren Commentar zu dem Leben und Treiben in der geistlichen Welt damaliger Zeit, als denjenigen, welchen hier Chodowieckis Radirnadel lieferte. Einige dieser Stiche wiegen oft viele Dutzend anderer Radirungen des Künstlers auf. Wir nennen hier nur: Sebaldus mit dem holländischen Fischer bei dem Domine; Sebaldus und der Pietist unter den Linden zu Berlin; die Exmission der Pfarrerfamilie; die Absetzung Nothankers; der Major und der Consistorialrath. Das Pathetische lag nicht in Chodowieckis Gewalt, wie durch sein Bild; „Abschied Jean Calas' von seiner Familie“ beweist, eine sehr förmlich und verblasen gehaltene Rührscene. Einen Shakspeare zu illustriren musste Chodowiecki, wie solches auch geschah, völlig misslingen. Grosses Aufsehen machte das Blatt, welches Chodowiecki zum Gedächtniss des Prinzen Leopold von Braunschweig lieferte. Am Ufer der wüthenden Oder steht der junge Fürst in voller Uniform und weist die Bitten der Landleute, eines Geistlichen u. s. w. zurück, welche ihn hindern wollen, sein Leben für die Rettung der Ueberschwemmten einzusetzen. Gut sind namentlich die beiden Schiffer behandelt, welche den Kahn bereit machen. Der Ertrag des selten gewordenen Blattes, durch welches Chodowiecki eine Probe seiner historischen Auffassung gab, kam den Ueberschwemmten zu gut.

Bevor diese Uebersicht der deutschen Maler der Uebergangsperiode vom classicistischen Manierismus zur antikisirenden Renaissance geschlossen wird, sind einige Landschafter zu erwähnen, in denen sich die Richtung auf das Ideale, auf Beobachtung der natürlichen Erscheinung gestützt, ausspricht. Es ist etwas an Nikolaus Poussins Ernst Erinnerndes in

diesen landschaftlichen Darstellungen. *Johann Friedrich Paschalis Weitsch* (1723—1803) legte den Hauptnachdruck auf die Tektonik der landschaftlichen Formen und vermochte zugleich das naturgerechte Detail — namentlich des deutschen Waldes — festzuhalten. Es ist zu beklagen, dass *Jakob Philipp Hackert*, aus Prenzlau (1737—1807), bei seinen Landschaften sich nicht der deutschen, sondern der italienischen Natur zuwandte, deren Bodenformen allerdings der Entwickelung eines strengen, wenigstens eines höchst harmonischen Colorits sehr günstig sind. Er besitzt Würde und feinen Geschmack bei schwacher Stimmung. Es war ein entschiedenes Verkennen seiner Kräfte, so gut wie der ihm eigenen Richtung auf das fein Bemessene, dass Philipp Hackert die Aufforderung der Kaiserin Katharina II. von Russland annahm, den von der russischen Flotte bei Dschesme über die Türken erfochtenen Sieg zu verherrlichen. Graf Alexis Orlow, Dschesmenskoi, der Sieger, stellte Hackert, um Studien zu machen, eine ausrangirte russische Fregatte zu Gebote, welche auf der Rhede von Livorno in Brand gesteckt und schliesslich in die Luft gesprengt wurde. In sechs grossen, sehr kalt lassenden Gemälden ward die Waffenthat Orlows verherrlicht. Die Bilder befinden sich auf dem bekannten Schlosse Peterhoff bei Petersburg.

Endlich haben wir noch einige Thier- und Schlachtenmaler nachzutragen, deren Namen noch jetzt häufig genannt werden, weil die von diesen Meistern radirten Blätter zum Theil sehr gesuchte Schätze für Kupferstichsammler sind. Dies sind *Georg Philipp Rugendas* aus Augsburg (1666—1742) und *Johann Elias Riedinger* aus Ulm (1695—1767). Rugendas war ein Autodidakt von früh ausgesprochenem Talente. Er machte seine ersten Studien nach der Natur und nach Stichen (von Peter Molyn, Bourgignon u. a.), die ihm grade in die Hände fielen. Erst mit dem achtundzwanzigsten Jahre machte er sein eigentliches Studium in Venedig und Rom. Rugendas ist ein Meister in der Darstellung des kleinen Gefechts, namentlich der Reiterscharmützel und weiss das Momentane lebendig zu erfassen und wiederzugeben. Gemälde von ihm sind nicht häufig anzutreffen. Die von ihm begründete Künstlerfamilie, aus welcher verschiedene tüchtige Kupferstecher hervorgingen, hat sich bis auf die neueste Zeit erhalten. Von geringerer Bedeutung war Riedinger, der sich vorzugsweise mit der Darstellung von Jagdthieren, Hirschen, Wildschweinen etc. befasste.

ELFTES BUCH.

Die deutsche und französische Malerei von 1789—1820.

ERSTES CAPITEL.

Die neudeutschen Classicisten.

Carstens und seine Bedeutung für die Wiedergeburt der Künste. — Wächter, Schick. — Jos. Ant. Koch und die historische Landschaft; Catel. — Tischbein d. J.; Füger; Gerhard v. Kügelgen; Fr. Georg Weitsch.

Mitten in das Ringen künstlerischer und literarischer Kräfte, welches den Anbruch einer neuen Periode nicht allein der Kunst, sondern auch der Weltgeschichte ahnen liess, trat — frei von aller Nachahmung — ein selbständiger, originaler Genius, welcher durch seine Schöpferkraft, durch sein geistvolles Studium der Werke antiker und moderner Kunst eine Darstellungsweise entfaltete, die mit unwiderstehlicher Kraft die Kunst in eine neue Bahn wies. Dieser Genius war *Asmus Jakob Carstens* aus einem St. Jürgen genannten Dorfe Schleswigs (1754—1798). Carstens tritt selbständig in die von Winckelmann und Lessing verfolgte Bahn ein. Das Ziel dieses Regenerators der Kunst, welcher im vollen Sinne als Autodidakt angesehen werden kann, war ein hohes, obwohl für die Malerei nicht das höchste, welches existirt. Er wollte das Formschöne, die bedeutsame Idee und den Ausdruck der Empfindung in seinen Bildern vereinigen. Die Formschönheit, als Maass der bedeutenden Idee, fand Carstens in der griechischen Sculptur. Er stellte sich die grosse Aufgabe, die Antike dadurch zur lebenden Natur herüberzuziehen, dass er die Ruhe, das Gleichgewicht, welche die griechischen Statuen zeigen, aufhob und für die Erscheinung des Formschönen Situationen wählte, die geeignet waren, der individuellen Empfindung Spielraum zu verschaffen.

Carstens ging, wie sich hieraus ergiebt, über die blosse Nachahmung der Antike mit einem gewaltigen Schritte hinaus. Er musste zunächst, um seinen Zweck zu erreichen, die typische Individualität der Gebilde des Hellenenthums aufheben und die Besonderheit — die momentane Aeusserung des Individuellen — ins Auge fassen. Anstatt des absoluten Inhalts der Persönlichkeit, musste die Beziehung desselben zu einer speciellen Situation zur Erscheinung kommen. Der physiognomische Ausdruck musste von dem Künstler neu geschaffen werden.

Es wäre ein Irrthum, wollte man annehmen, dass Carstens seine Zwecke etwa durch die Mittel der Caracci oder des Raffael Mengs zu erreichen 'gesucht hätte. In sehr naher Beziehung aber stand Carstens zu den Principien Nicolaus Poussins. Der Franzose suchte indess der antiken Form auf andere Weise beiznkommen, als der Deutsche. Während Poussin die äusserlichen Proportionen berühmter Sculpturwerke der Griechen zu ergründen suchte und zu diesem Zwecke bis zu den minutiösesten Messungen vorschritt — seines eisernen Fleisses beim Copiren der antiken Meisterwerke nicht zu gedenken — strebte Carstens, Idee und Form der Hellenen als untrennbares Ganzes aufzufassen. Nie hat Carstens nach der Antike gezeichnet; er begnügte sich, dieselbe zu betrachten. Durch diese Art des Studiums bemächtigte sich Carstens der formalen Einzelheiten als eines frei zu benutzenden Materials, während Poussin das in seinen Vorbildern harmonisch Verbundene nie aufzulösen und souverain zu verwenden vermochte.

Zu Carstens Zeit fand man das Ideal der Kunst in der gemalten Formenschönheit der Antike, in den mit lebendiger Empfindung versehenen, agirenden griechischen Statuen. Heute ist es keine Frage mehr, dass die Antike mit der Erscheinung lebender Natur im Gemälde nicht verschmolzen werden kann, ohne dass Gebilde entstehen, die innerlich haltlos — weil unorganisch — sind. Auch Carstens vermochte den Widerspruch in seinen Darstellungsprincipien nicht zu lösen. Seine Empfindung trieb ihn indess nach der richtigen Seite hin; — nach längerem, ernsten Streben neigte er sich viel entschiedener dem Wesen der Bildhauerei, als der Malerei zu, welche erstere Kunst allerdings den Dualismus — Antike und lebendige Empfindung — zur Lösung bringen kann, wie besonders die Werke des grossen Thorwaldsen beweisen. Die Gemälde Carstens' sind und können der Natur der Malerei gemäss nichts Anderes sein als eine Andeutung, dass die edlen Formen der Antike, der ideale Charakter der Figuren und die genau bemessene, ausdrucksvolle Handlung und Empfindung verschmolzen werden sollen. Für die Aeusserungen momentanen Lebens hatte Carstens — was ihn streng von Poussin unterscheidet — Raffael und Michel Angelo zum Vorbilde erwählt. Carstens war fein genug organisirt, um zu empfinden, dass das Unvereinbare in seinen malerischen Principien durch die Anwendung einer naturwahren Färbung in schroffster Weise dargelegt werden würde. Die Färbung ist daher bei Carstens sehr schwach vertreten und geht kaum über eine Illumination der Zeichnung hinaus. — Wenn je ein Künstler gerungen hat, das Wahre in der Kunst zu finden, so ist dies Carstens gewesen. In ihm lebte die höchste Begeisterungsfähigkeit, die höchste Opferfreudigkeit für die Kunst. Man muss leider annehmen, dass der treffliche Vorkämpfer einer neuen Periode deutscher Kunst seinen Entbehrungen noch mehr vielleicht als seinen Studien einen verfrühten Tod verdankte. Nachdem er es nach manchen vergeblichen Anstrengungen dahin gebracht hatte, sich in Kopenhagen der Kunst widmen zu können, sah er sich ohne Mittel und ohne

Gönner ausser Stande, das Ziel seiner Sehnsucht, Rom, zu erreichen. Erst in Berlin, wo er besseren Erwerb zu finden hoffte (1787), gelang es ihm, von der Akademie eine Reiseunterstützung zu erhalten, so dass er im Jahre 1792 endlich den Weg nach Rom fand, wo er auch bis zu seinem frühzeitigen Tode blieb.

Grosses Aufsehen nicht allein in Rom, sondern auch in Deutschland und Frankreich machte die von Carstens veranstaltete Ausstellung seiner Cartons im Jahre 1795. Das Hauptwerk war nach Carstens Meinung die

Fig. 159. Die Nacht und die Schicksalsgöttinnen. Von Carstens.

„Ueberfahrt des Megapentes“, nach der Erzählung Lucians componirt. Unter den übrigen Bildern waren jedoch mehrere, welche diesem Werke entschieden überlegen waren, wie die Nacht mit ihren beiden Kindern und den Schicksalsgöttinnen (Fig. 159), Achilleus und Priamos, Ganymedes. Andere Bilder zeigten mehr symbolisirende Compositionen, wie Zeit und Raum, Geburt des Lichtes, oder streiften das Genrehafte, wie die Abweisung der Gesandten Nestors im Zelte des Achilleus. Später kamen einige sehr bedeutsame Arbeiten hinzu: die Lapithen beim Gastmahl, Oidipos im Eumenidenhain, und die Krone aller dieser Darstellungen, die Umrisse zum „Argonautenzuge“ (24 Blätter). Carstens setzte seine wenigen

künstlerischen Freunde und Anhänger zu Erben seiner Entwürfe ein. Unter diesen Künstlern steht obenan Bertel Thorwaldsen, in dessen Nacht und Morgen, Bacchus, den Amor aus der Schale tränkend, etc. wir Carstens'sche Ideen wiederfinden.

Den Franzosen, Anhängern des David'schen Classicismus, stand Carstens fremd gegenüber. Er verstand ihre Sprache nicht, und sie — meinte Carstens — begriffen nichts von der Sprache seiner Zeichnungen. Künsler wie Guérin, Fabre, Desmarés, Blanchard wollten nichts als Bilder voll Römerpomp und pathetischer Action. Die Darlegung der Empfindung galt bei den Neu-Römern als eine unrepublikanische Schwäche. Die Franzosen hatten zu viel Guillotinenluft geathmet, um anders, als durch Mord und Todtschlag begeistert werden zu können.

Bilder von Carstens finden sich in grösserer Anzahl in der Grossherzoglichen Kunstsammlung in Weimar und im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen vereinigt. Am meisten bekannt sind die von Müller gestochenen Umrisse seiner Zeichnungen geworden. Die grau in grau gemalten Fresken in einem Zimmer des Berliner Schlosses bezeichnen seine vorrömische Periode und lassen trotz einer gewissen Unsicherheit und eines compositionellen Ungeschicks bereits die kräftigen Triebe erkennen, aus denen die reifen Früchte seiner Thätigkeit hervorgingen.

Ausser Thorwaldsen waren es einige Schüler der Karlsakademie in Württemberg — die Maler Wächter, Schick, Koch, und die Bildhauer Dannecker und Scheffauer — welche sich dem Einflusse Carstens' hingaben. Dannecker und Scheffauer strebten, die Grundsätze dieses Bahnbrechers auf die Sculptur zu übertragen. *Eberhard Wächter* (1762—1852) hatte viele kostbare Zeit verloren, bevor er freie Bahn fand, um sich die technischen Hülfsmittel der Malerei dienstbar zu machen. Dieser strebsame Maler hatte seine Absichten, ebenso wie Carstens, auf das Grosse gerichtet, war im Ganzen genommen schwerfällig, arbeitete sich aber zu einer leichteren, freieren Gestaltung hindurch, als Carstens zu erringen vermochte und legte — was bei Carstens gar nicht der Fall war — besondern Werth auf eine schöne Farbenwirkung. In der Kunstschule zu Stuttgart befindet sich Wächters Hauptwerk: Der trauernde Hiob — nach heutigen Begriffen allerdings sehr dürftig gehalten.

In lebensvollerer Weise erscheinen die Arbeiten von *Gottlieb Schick* (1779—1818). Voll innigster Begeisterung für seine Kunst, besass er eine höchst glückliche Begabung. Er erfreute sich einer direct auf die malerische Erscheinung abzielenden Gestaltungskraft und war daher nicht, wie Carstens und theilweise auch Wächter, genöthigt, das plastisch Aufgefasste erst ins Malerische zu transferiren. Zudem hatte Schick das feinste Gefühl für das Anmuthige empfangen, dessen Mangel bei Carstens sich oft stark bemerkbar machte. Der Inhalt der besten historischen Gemälde Schicks ist zwar nicht vollkommen abgeklärt; es spielen manche Elemente hinein, welche in Schick'scher Weise nicht mehr benutzt werden; die grosse Anordnung aber, der Strom der Stimmung, welcher seine vor-

züglicheren Werke durchdringt, weisen auf ein für die höchste Meisterschaft befähigtes Kunst-Naturell hin. Fasst man Das ins Auge, was Schick hätte später leisten können, so sind selbst seine Hauptbilder (das Opfer Noahs, Apollo und die Hirten, im Schlosse, Bacchus und Ariadne (Fig. 160) in der Staatsgalerie zu Stuttgart) nur Vorstudien. Das In-

Fig. 160. Bacchus und Ariadne. Von Schick.

dividuelle lag diesem Künstler bei seinen Historienbildern noch in weiter Ferne; er schien den Zug nicht bemeistern zu können, in die Regionen idealer Typik zu schweifen, anstatt das Ideale physiognomisch zu fassen; und dennoch war Schick ein eminenter Meister im Portrait. Feinheit und Adel der Form verbindet sich hier mit sprühendem Feuer der Auffassung. Schicks Färbung war stets eine geschmackvoll gewählte; erscheint aber

in seinen Historienbildern ohne organischen Zusammenhang mit Inhalt und Stimmung der Composition. Im Bildniss jedoch findet sich bereits der Ansatz zu physiognomischer Wahrheit der Licht- und Farbenwirkung — ein weittragendes Princip, durch welches Form und lebendige Beseelung in den Werken des Meisters zur Einheitlichkeit hätten hindurchdringen können. Anderen Künstlern war es beschieden, die Anfänge des Lieblings der Grazien, wie Schick nicht mit Unrecht genannt wurde, zur Vollendung zu führen.

Reicher an Schwung und Phantasie, als seine Genossen, zeigte sich der dritte Karlsschüler, *Joseph Anton Koch*, ein Bauerssohn aus Elbingalp in Tyrol (1768—1839). In ihm wohnte ein derber, gesunder Natursinn, und wie er als Mensch sich in voller Ungezwungenheit gab, bei allen seinen Sonderbarkeiten durch und durch bieder, treu und wahrhaftig gesinnt, so erscheint er auch als Künstler oft ausfahrend, knorrig, bizarr, aber stets das Höchste wollend, nach dem Besten strebend und nach dem vollendetsten Ausdruck seiner Empfindung und seiner Ideen ringend. Koch kam erst 1796 nach Rom, gerade noch früh genug, um Carstens kennen und schätzen zu lernen. Beide verband bald innige Freundschaft, der der Tod nur ein allzufrühes Ende bereiten sollte. Obgleich Koch Vieles nach Carstens zeichnete und radirte, so war doch die Gestaltenwelt, in welcher dieser sich bewegte, der leidenschaftlichen Natur Kochs, dem phantastischen und kaustischen Zuge seines Geistes nicht adäquat. Ein begeisterter Verehrer Dante's, fand er in jener wunderbaren Dichtung der göttlichen Komödie, in welcher antike Bildung und Anschauung zum ersten Male dem Mittelalter die Hand reicht, einen Schatz von Gedanken und Bildern, welche dem fessellosen Wesen seiner Phantasie besser entsprachen als die gemessene, auf harmonischen Einklang von Form und Inhalt ausgehende Denk- und Darstellungsweise der Alten. Koch versuchte den Dante in Federzeichnungen nachzudichten und übernahm es auch später, an Stelle des ihm befreundeten Ph. Veit, in der Villa Massimi die Scenen aus Dante zu malen. Am liebsten befasste er sich mit den Schauer- und Schreckensscenen und leistete in der Erfindung von Höllenspuk und fabelhaften Fratzengebilden kaum weniger als Callot und dessen Geistesverwandte. Aber das Phantastische konnte nur auf Kosten des Schönen, die ungebärdige Leidenschaft nur zum Nachtheil der Ruhe und Geschlossenheit der Composition zur Geltung kommen. Kühn und ohne lange Wahl hingeworfen, sind diese Werke Kochs an sich weniger erfreulich, als für die Kunstgeschichte bedeutsam. Es ist etwas von dem chaotischen Ringen darin, mit welchem sich der Beginn einer neuen Ordnung der Dinge ankündigt. Zudem lag der Schwerpunkt der künstlerischen Begabung Kochs auf einer anderen Seite, und es war ein Glück, dass der Meister selbst sich dieser zuwandte. Mit der Wiederaufnahme der historischen Landschaft leistete Koch Dasjenige, was seinem Namen in der Kunstgeschichte die Unsterblichkeit sichert. Der Aufbau der Formen, der Wechsel, das Ueberschneiden und Verlaufen der Linien, die das Auge

leiten, gestaltete sich in seinen Zeichnungen und Bildern nach jenen Stylgesetzen, die auch Poussin leiteten. Er suchte die Seele in der Natur, das Göttliche und Ewige, und er wusste es zu finden. Scenen aus der Mythologie, aus dem Leben der Alten, auch wohl aus der biblischen Geschichte führte er in diese grossartigen Naturschilderungen ein, so dass die Stimmung der Landschaft in der figürlichen Staffage ausklingt oder durch diese ergänzt, zum volleren Ausdruck gelangt. Diese Landschaften, die auch in der Färbung bereits einen grossen Fortschritt bekunden, indem sie sich durch einen tiefkräftigen Ton, Klarheit der Luft und eine schon ziemlich genaue Durchbildung der Einzelformen auszeichnen, fanden grossen Beifall und forderten mitstrebende Künstler zur Nacheiferung auf.

Von diesen Nachfolgern Kochs nennen wir hier den 1778 zu Berlin geborenen *Franz Catel*, welcher 1812 nach Rom kam und sich dem dort um Koch und Overbeck gruppirten Künstlerkreise anschloss. Catel, ein sehr vielseitiger Künstler, der auch Genre- und Historienbilder malte, lässt die Strenge Poussin'scher Landschaften beiseit und wendet sich mehr an Claude Lorrain. Trotz einer lebhaften Lichtwirkung haben seine Landschaften, da seine Localfärbung zu wenig Naturgefühl zeigt, etwas Herbes, Trockenes.

In einer mehr abgeschwächten Weise, gewissermaassen noch im Uebergangsstadium begriffen, zeigt sich die von Carstens vertretene classicistische Richtung bei einigen seiner deutschen Zeitgenossen, unter denen *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein der Jüngere* aus Hayna (1751 bis 1829), der Neffe des älteren Tischbein, der bedeutendste ist. Mustert man die Folge seiner Gemälde, welche sich im Grossherzoglichen Schlosse zu Oldenburg befinden, so fällt es auf, dass dieser Maler meist viel zu wenig gewürdigt wurde. Tischbein hat nichts von der inneren Starrheit der Carstens'schen Gebilde und übertrifft Wächter sammt Schick (oder Hetsch und Hartmann) in der ausserordentlichen Leichtigkeit der Formengebung, die dennoch ziemlich direct auf antike Geschlossenheit hinweist. Dieser Maler ist ausserordentlich reich an schönen Bewegungsmotiven, welche er dem Leben entnimmt, und bildet das Physiognomische in kräftiger Weise aus. In Gruppirung und Formengebung sind seine bukolischen Scenen, so wie die Gegenstände der classischen Mythe meist sehr glücklich behandelt. Wie Koch mit den Dantebildern, so machte auch Tischbein einen Streifzug in die romantischen Regionen, indess er historische Scenen aus dem Mittelalter darstellte. Die Formengebung lässt den Classicisten erkennen; aber überwiegend wirkt das reale Leben, welches in diese Geschichtsbilder eingeführt ist. In Tischbeins „Konradin, welchem das Todesurtheil verkündigt wird“ (im fürstlichen Schlosse zu Pyrmont), einem Bilde, das seiner Zeit hoch bewundert wurde, ist bereits die Fährte aufgenommen, welche die romantische Malerei zur Höhe führen sollte. Tischbeins Konradin ist wesentlich ein Attitudenstück; aber noch lange nach ihm war die Historienmalerei über diesen Standpunkt nicht hinausgelangt.

Schwächer als Tischbein ist die ganze künstlerische Erscheinung von *Friedrich H. Füger* aus Heilbronn (1751—1818), welcher von Oeser gebildet wurde. Von dem banalen Styl seines Meisters ging Füger bald ab, neigte sich aber mehr dem Classicismus, welchen Jaques Louis David vertrat als der Weise Carstens zu. Ueberhaupt zeigte die jüngere Maler-Generation kein sehr lebhaftes Begehren, die in den Werken Carstens' und seiner nächsten Nachfolger entfaltete Strenge des classischen Styls sich anzueignen; zunächst deswegen, weil von Denjenigen, welche damals über die Kunstthätigkeit und die Kunstprincipien ihre Ansichten veröffentlichten, eine abschreckende Gelahrtheit zur Schau getragen wurde. Diesen Kunstschriftstellern nach hätte der Maler sich zu allernächst zu einem Professor der Archäologie heranbilden müssen. Die französischen Classicisten machten nicht so viele Umstände, wie die deutschen; die Gründlichkeit eines Poussin war selbst bei dem Haupte der französischen Malerschule, bei David, nicht anzutreffen. Dafür wichen die Franzosen nach der Seite des Colorits aus, und wenn David selbst in dieser Hinsicht ziemlich tief stand, so verstanden sich seine Nachfolger schon um Vieles besser darauf, die Härte der Zeichnung durch ein leuchtendes Colorit zu glätten.

Nach dieser Richtung gehen die einst vielbewunderten Gemälde *Gerhards von Kügelgen* aus Bacharach (1772—1828), welcher im Colorit selbst über Mengs, den bis dahin für unvergleichlich gehaltenen Meister, gestellt wurde. Kügelgen ist nicht so fein, wie Mengs, dafür aber lebenskräftiger im Colorit.

Der letzte namhafte Maler dieser Gruppe, *Friedrich Georg Weitsch*, aus Braunschweig (1758—1828), der Sohn des Johann Friedrich P. Weitsch, begann seine Laufbahn als Classicist, schlug aber bald zum Realismus um. Seine historischen Compositionen sind verwirrt arrangirt und steif in den Formen; desto besser fand er sich in genrehaften Darstellungen zurecht, in denen eine frische, kraftvolle Auffassung herrscht. Als Landschafter geht er nur tastend zu Werke, um die Naturnachahmung nicht etwa zu sehr fühlbar zu machen.

Während der von Carstens angeschlagene Ton nach sehr kurzer Zeit in der deutschen Schule ausklang, hatten die Franzosen ihrerseits die Frage wegen des bestimmenden Einflusses der Antike auf die Malerei aufgenommen und in eigenthümlicher Art der Lösung entgegengeführt.

ZWEITES CAPITEL.

David und die französischen Classicisten.

Rückkehr der französischen Malerei zum Classicismus: J. L. David. — Die Schüler Davids: Gérard; Girodet; Gros. — Die Classicisten ausserhalb der Schule Davids: Vincent; Regnault; Guérin. — Prudh'on und das malerische Princip.

Bereits bei der Darstellung des Manierismus der Zopfzeit, des französischen Rococcostyls, ward darauf hingedeutet, dass die Reaction gegen die innere Nichtigkeit der Modemaler zur Blütezeit derselben ihren Anfang genommen habe. Den Bouchers und Vanloos standen die Chardins und Greuzes gegenüber. Diesen Oppositionellen fügen wir hier *Joseph Marie Vien* (1715—1809) hinzu, welcher in eklektischer Weise nach geläuterter Form strebte, indess stets zwischen seinen künstlerischen Vorbildern und den Erscheinungen des Lebens schwankte. Seine einfach aufgefassten, lebenswahren Scenen dürfen sich weit über die Bilder stellen, in denen Vien den grossen „Compositeur" anstrebte.

Es war dem berühmten Schüler Viens, *Jacques Louis David* (1748—1825) vorbehalten, die französische Kunst gleichsam in geschlossener Ordnung weiter zu führen. In der Regel wird angenommen, dass David durch seinen Republicanismus zur Antike gezogen worden sei; dass er zuerst als Sansculotte den Brutus spielte, bevor er den Mörder Cäsars malte, kurz dass die künstlerische Richtung Davids eine Folge seiner politischen Meinung gewesen sei.

Diese Annahme ist, wie die Kunstgeschichte längst verzeichnete, nur zu einem kleinen Theile richtig. David hatte lange vor dem Ausbruche der französischen Revolution seine Richtung gewonnen und der classicistischen Darstellung in Frankreich Boden verschafft. Die Ausstellungen in Paris in den Jahren 1785—1787 zeigten, dass die Bilder im antiken Styl fast völlig die gebotenen Räume des Salons monopolisirten. David selbst malte seinen, zu sehr unverdienter Berühmtheit gelangten Brutus, welcher seine Söhne zum Tode verurtheilt, nicht etwa unter dem Einflusse seiner jacobinischen Freunde, sondern auf den Wunsch des „gerechten" Königs Louis XVI. selbst. Als die Wogen der Revolution hoch anschwollen, da ward freilich David der künstlerische Panegyriker der Ideen,

von denen die wilden Massen bewegt wurden; mit derselben Leichtigkeit aber verstand es David, später als der Herold des Kaiserreiches Napoleons I. aufzutreten.

Davids Bestrebungen laufen mit denjenigen von Carstens in gewisser Hinsicht parallel. Beide Künstler fussten zunächst auf der Form der Antike. — Carstens erscheint jedoch mehr von griechischem, David mehr von römischem Geist erfüllt. Carstens drängte, in mehr instinctiver als klar bewusster Weise nach der Schönheit, welche in sich selbst die Berechtigung der Erscheinung trägt, während David vor allen Dingen das Ereigniss im Auge hielt, dessen Bedeutung durch seine classisch geformten Figuren klar gemacht werden sollte. Carstens räumte, besonders gegen das Ende seiner Laufbahn den grossen Malern, vor allen Dingen dem Raffael, einen grossen Einfluss ein, wenn es sich um Ausdruck und Draperie handelte. Diesem Meister suchte Carstens das Geheimniss idealer Beseelung abzulauschen. David aber hielt sich an Poussin, studirte dessen Aufbau der Composition, den Rhythmus der Linienführung und meinte, dass Poussin den echt classischen Ausdruck der Innerlichkeit in der Gewalt habe. Die Maler des Cinquecento wurden von David nicht allein vernachlässigt, sondern selbst gering geschätzt. Die Färbung lernte David erst in seiner späten Periode als einen wesentlichen Theil eines Gemäldes (wenn doch von Theilen eines Kunstwerks gesprochen werden kann) schätzen. —

David strebte nach dem Grossartigen, Unerhörten — er fand die Grösse in dem Pathetischen, das er in seinen Gemälden bis auf die Spitze zu treiben suchte. Er war, wenn man so sagen darf, der Maler der politischen Ekstase, des echauffirten Patriotismus. Sein Pathos erscheint in den allermeisten Fällen als ein rein Aeusserliches. Der Beschauer sieht, wie sich die Figuren in die vortheilhafteste Position bringen und mit Mienen und Geberden so gut, wie sie können, klar zu machen suchen, weshalb sie sich unsern Blicken in der von dem Maler beliebten Weise präsentiren. Die Römer und Griechen, welche David in Scene setzt, sind innerlich den Theaterpersonen Racine's und Corneille's nahe verwandt. Die politischen Helden und Märtyrer, für deren äusserliches Pathos die genügenden innerlichen Motive fehlen, erscheinen wie im Abspielen einer Theaterrolle begriffen. David weiss ausserordentlich viel aus dem Material zu machen, das er fertig von der classischen Welt oder von Poussin geliefert erhalten hat — unser armer Carstens dagegen, sucht meist etwas durchaus Selbstgeschaffenes zu liefern, für welches er in vielen Fällen die angemessene Verwendung nicht aufzufinden vermag.

David machte zuerst in Paris allgemeines Aufsehen, als er seinen blinden, bettelnden Belisar ausstellte. Das Seelische des Bildes schlägt noch in das Weibische, Sentimentale der Zopfperiode zurück. Dann folgte der Schwur der Horatier (Fig. 161), eines seiner besten Bilder, das indess, was die schwörenden Krieger und den, die Waffen emporhaltenden Vater derselben betrifft, an starker Gespreiztheit leidet. Die Gruppe der Krieger,

welche alle die Schenkel, wie zum Parademarsch gestreckt halten, ist nichts weniger als energisch — trotz der vorwärtsgereckten Arme. In den Weibern finden sich einige hübsche Motive, welche jedoch über die Tragweite gewöhnlichen Genres nicht hinausreichen. Diese Bilder (sammt dem Brutus) befinden sich im Louvre.

Während der Revolutionszeit trat David, als der Freund Robespierres und Marats entschieden in den Vordergrund. Hauptsächlich auf seine Vorschläge hin wurden Volksfeste gefeiert, bei denen die künstlerische Decoration eine Hauptrolle spielte. David überbot sich dabei in oft wunderlich-allegorischen Projecten, die zum wenigsten das Gute hatten, dass sie der darbenden Kunst das Leben fristeten und einigen begabten Künstlern, wie Gérard, Beschäftigung und Verdienst gaben. Von seiner jacobinischen Gesinnung legte er sodann durch sein scheussliches Bild des ermordeten Marat ein trauriges Zeugniss ab. Dies Gemälde (jetzt im Besitz des Prinzen Napoleon) ist vielleicht das einzige, bei welchem der Kunstdictator der Schreckenszeit seine ganze Kraft in rückhaltloser Weise arbeiten liess. Abschreckend bis zum Widerwärtigen ist die Situation, in welcher man den ermordeten Volksfreund fand, mit einer Naturtreue wiedergegeben, die sonst Davids Sache nicht zu sein pflegte. Das nackte Scheusal ist mit klaffender Wunde in der Badewanne sitzend dargestellt; über der Wanne liegt ein Brett, welches dem Ermordeten im Augenblicke, da er den Todesstoss empfing, als Schreibtisch gedient; der Kopf ist auf einen hinter der Wanne stehenden Tisch gesunken, der rechte Arm hängt schlaff zur Erde herab, noch die Feder haltend, mit der er so eben geschrieben; daneben der Dolch der Corday; die Linke hält noch die Bittschrift der Mörderin; eine hölzerne Kiste neben der Wanne vervollständigt das ostensibel einfache Ameublement des Zimmers. Bei allem Scheusslichen ist der Darstellung jene packende Gewalt des Naturwahren nicht abzusprechen, in welcher Caravaggio seine Stärke besass, und der Schmerzensausdruck im Gesichte des Ermordeten hat gleichwohl einen Anhauch von Seelengrösse, der die gemeinen Züge in eigenthümlicher Weise verklärt. Dieses Bild, das einzige echt revolutionäre Erzeugniss der Kunst, welches den vollständigen Bruch mit der gesammten Tradition der französischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts enthielt, bildet eine ganz isolirte Erscheinung in der Thätigkeit Davids sowohl wie überhaupt im französischen Kunstleben jener Zeit. Es war der Vorspuk einer Revolution in der Entwickelung der französischen Malerei, welche erst ein Menschenalter später mit siegender Gewalt dem Classicismus den Garaus machte. Noch in einen anderen Gemälde Davids aus der Zeit der Schreckensherrschaft ist das Hervorbrechen des Naturalismus unverkennbar; es stellt ebenfalls einen Märtyrer des Jakobinerthums, den 1793 ermordeten Lepelletier dar, enthält aber noch allegorisirende Elemente und steht an naturalistischer Kraft der Schilderung weit hinter dem Marat zurück. Von seiner republikanischen Gesinnung wurde David nach dem Sturze Robespierres sehr rasch geheilt, nachdem er mit knapper Noth der ihm als

Fig. 161. Der Schwur der Horatier. Von Jacques Louis David.

„Tyrannenmörder“ drohenden Hinrichtung entgangen war.*) Diese Bekehrung machte auch seinen naturalistischen Anwandlungen für immer ein Ende.

Als Bonaparte zur Gewalt gelangte, zog dieser den berühmten Maler in seine Kreise. David überraschte den Uebersteiger der Alpen mit einer seiner kühnen, oder vielmehr bombastischen Ideen, als Bonaparte von ihm gemalt sein wollte. Napoleon sagte trocken: „Es wäre gut, wenn Sie mich selbst in voller Ruhe erscheinen liessen; wollen Sie Bewegung, so ist mein Pferd dafür da!“ David malte sein vielbewundertes Bild: Bonaparte auf dem St. Bernhard (Schlossgalerie zu Berlin). Das Ross bäumt sich, der Sturm saust; der von seinem Mantel umflatterte junge Feldherr scheint einer Colonne die Richtung ihres Weges anzudeuten. Das Beste an dem Gemälde ist der wunderschöne Kopf Napoleons. Das Pferd ist ganz misslungen — es steigt wie ein müder Kunstreitergaul. Die Alpenscenerie ist bloss angedeutet. Napoleon liess sich nur ein Mal herbei, seinem „premier peintre“ zu einem Portrait zu sitzen. Die aus der kurzen Sitzung hervorgegangene Skizze ist ebenso schön als genau und gab das Vorbild zu dem fast in Lebensgrösse gestochenen Brustbilde des Helden ab.

Trotz des Glanzes der französischen Waffen bewegte sich Davids Phantasie noch immer in der Welt der Griechen und Römer. Im Jahre 1800 stellte er seine „Sabinerinnen“ (Hersilia den Kampf zwischen Romulus und Tatius durch ihr Dazwischentreten endigend, jetzt im Louvre) aus, ein Gemälde, welches noch immer als das bedeutendste Werk des Meisters gepriesen wird. Besser gemalt und sorgfältiger durchgeführt fehlt ihm jedoch auch die Beseelung von Innen heraus; die schönen Einzelheiten sind mehr vom Verstande als von der begeisterten Phantasie zu einem Ganzen zusammengetragen, welches den Beschauer kalt lässt. Derselbe Mangel künstlerischer Inspiration tritt in noch viel höherem Maasse in dem „Leonidas vor der Thermopylenschlacht“ (Louvre) zu Tage, welches Bild erst im Jahre 1814 vollendet wurde, als die Schwärmerei für die antike Welt längst ein überwundener Standpunkt geworden war. Inzwischen war ein grosser Umschwung in der Richtung des Kunstgeschmacks eingetreten. Die Franzosen, der Kaiser an der Spitze, verlangten von der Kunst näherliegende Dienste als die Verherrlichung römischer und griechischer Helden. Napoleon wollte seine eigene Geschichte, seine Thaten gemalt wissen, und die von Kriegsruhm trunkene Nation fand in der lebendigen Gegenwart gleichfalls passendere und interessantere Themata für die Palette ihrer Maler. Auch David musste sich dem Drang der Zeit fügen, um nicht von jüngeren Kräften überholt zu werden.

Direct in die Zeitgeschichte griff der Meister zuerst mit dem von Napoleon bestellten Bilde „Die Kaiserkrönung durch Papst Pius VII. in der Kathedrale von Paris“, welchem Bilde sich die „Vertheilung der Adler

*) David hatte als Mitglied des Convents für die Hinrichtung seines ehemaligen Gönners, des Königs Louis XVI., gestimmt.

an die Truppen auf dem Champ de Mars" und „der Einzug Napoleons in das Hôtel de Ville zu Paris" als Verzierungen des Thronsaales anschliessen sollten. Das Krönungsbild (in der historischen Galerie zu Versailles) ist dreissig Fuss lang, sehr verwirrt in den einzelnen Gruppen angeordnet und in der Hauptgruppe, Napoleon, welcher Josephinen die Krone aufsetzt, sammt dem Papste, fast zopfmässig ausgefallen. Das Riesenwerk kann als seinen grössten Vorzug nur die Portraitähnlichkeit einer Masse berühmter Persönlichkeiten beanspruchen. Die Malerei hält sich auf der Stufe der Illumination. Die Vertheilung der Adler missglückte völlig und der „Einzug" wurde einfach ad acta gelegt.

Im Jahre 1815 ward David von den Bourbons als Königsmörder, oder einer Derjenigen, welche für die Hinrichtung Louis XVI. im Convent gestimmt hatten, so wie als Unterzeichner der gegen die Bourbons gerichteten Verbannungsacte exilirt und ging nach Brüssel, wo er 1825 starb. Von seinen Werken ist noch zu nennen: Sokrates, welchem der Giftbecher überreicht wird, unzweifelhaft dasjenige Gemälde, in welchem sich die Grundrichtung Davids am deutlichsten und nachdrücklichsten ausprägt. (Das Bild ward von einem Mr. de Trudanie bestellt.) Der Weise hat so eben seine unsterblichen Gespräche mit seinen Schülern über die Fortdauer der Seele vollendet und erhebt voll erhabener Freudigkeit die Hand, als wolle er sagen: Ich werde Euch den Beweis liefern, dass ich selbst von der Wahrheit meiner Worte überzeugt bin. Mit abgewandtem Gesicht reicht ein Jüngling ihm den Schierlingsbecher (beiläufig die schlechteste Figur des ganzen Bildes). Das Arrangement ist in der Hauptsache geradlinig, in den Gruppen mannigfaltig, für eine grosse, bei weitem nicht ausgenutzte Lichtwirkung geeignet. Von grösster Wirkung ist der in stummes Nachdenken zu Füssen des Lagers versunkene Greis, die grossartigste und inhaltreichste Figur, welche David überhaupt geschaffen hat.

Wir haben absichtlich das Wirken Davids eingehender geschildert, weil sich in demselben ein bedeutendes Stück Zeitgeschichte abspiegelt und können bei den übrigen Malern seiner Richtung uns desto kürzer fassen. Als der getreueste Vertreter Davidscher Principien kann *François Gérard* (1770—1837) gelten. Der Bildungsgang Gérards war nicht der Art, dass sich der Künstler auf die der Antike entsprechende strenge Formengebung hätte beschränken können. Er musste sich auf Illustration literarischer Werke einlassen, um seinen Unterhalt zu verdienen, und in die Composition eintreten, bevor er noch in der Davidschen Richtung fest geworden war. Seine Bilder zum Virgil, zu Lafontaines Psyche, zu Racines Werken (Didotscher Verlag) wiesen den Kunstjünger in die Bahn der Darstellung des Seelenaffects. Nebenbei cultivirte Gérard die Bildnissmalerei, in welcher er seinen feinen Sinn für Physiognomik ausbilden lernte. Bei Gérard lag der Schwerpunkt der Darstellung in der bedeutsamen Auffassung des Individuellen und wenn er in der Art Davids malte, so musste er die Aufgabe lösen, die Physiognomik seiner Figuren zu der antikischen Formengebung zurückzuführen. Der Inhalt des Formalen ist daher bei

Gérard durchgehends ein lebensvollerer, bedeutsamerer, als bei David, der in entgegengesetzter Weise zu Werke ging. Die Loslösung vom classicistischen Styl ist bei Gérard bereits angebahnt. Vielleicht würde dieser Künstler trotz seiner eminenten Begabung, seine Kraft an untergeordneten Arbeiten abgenutzt haben, wenn nicht sein früherer Mitschüler *Jean Baptiste Isabey* (1767—1855), welcher Gérard für die Portraitmalerei als zu gross erkannte, bei ihm eine Darstellung des blinden Belisar bestellt hätte. Der Preis ward von Isabey im voraus bezahlt und als das herrliche Bild später zu einem höheren Betrage verkauft wurde, zwang Isabey dem Freunde auch den Ueberschuss auf. Gérards Belisar (in der Galerie Leuchtenberg) ist durch Nachbildungen weltbekannt geworden. Der alte Feldherr trägt seinen jugendlichen Führer, welcher, von einer Natter gebissen, nur noch matt gegen den Tod anringt. Mit dem Stabe tastend sucht der mächtige Greis am Ufer eines Gewässers den Weg. Hier ist keine Spur von der gespreizten Action in Davids Bildern — ruhig, stumm und gross rollt sich das tragische Geschick des Gothenbezwingers durch die innere Macht der rund abgeschlossenen Gruppe vor unserm Auge auf. Um seine ganze Kraft zu entfalten, muss Gérard sich der lebhaften Action entschlagen und den Nachdruck auf die Bedeutung des Seins der Figuren legen. Duldet der Stoff keine physiognomische Durchbildung, so ist die Hauptwaffe Gérards, seine Wirkung zu erobern, nutzlos, wie bei seinen mythologischen und allegorischen Figuren. (Eros und Psyche, Daphnis und Chloë, die Lebensalter.) Die decorativen Arbeiten des Meisters in Malmaison sind, was die figürlichen Darstellungen betrifft, sehr kühl ausgefallen. Auf dem für einen nach Bedeutung strebenden Künstler der Kaiserzeit unvermeidlichen Felde der Schlachtenmalerei, für welches die künstlerische Natur dieses Malers geradezu ungeeignet schien, sehen wie Gérard in seinem grossen Bilde der Schlacht von Austerlitz. Die Anordnung des Gemäldes ist sehr übersichtlich. Napoleon, rühig mit seinem Stabe auf einem Hügel haltend, empfängt von Rapp die Meldung, dass die russischen Garden geworfen wurden. Die französischen Grenadier-Colonnen stehen unbeweglich, während eine Reiterabtheilung heranbraust, um die geschlagenen feindlichen Heersäulen zu verfolgen. Das Ganze ist indess sehr wenig geeignet, einen Eindruck auf die Empfindung zu machen. Dies Werk ward für die Plafondverzierung des Sitzungssaales der Senatoren bestimmt. (Das Bild kam später nach Versailles.) Gérard kam dabei auf die unglückliche Idee, ein von vier allegorischen Figuren emporgehaltenes Buch zu malen, auf dessen aufgeschlagenem Blatte sich das Bild der Austerlitzschlacht befindet. Die vier Frauenbilder (im Louvre befindlich) von kolossalen Verhältnissen, die Historie, die epische Poesie, den Sieg und den Ruhm darstellend, sind indess das Grossartigste, was die Schule Davids in der monumentalen Malerei aufzuweisen hat. Die nüchternen Ceremonienbilder, welche Gérard zu Ehren der zurückgekehrten Bourbons fertigte (Einzug Heinrichs IV. in Paris, Louis XIV. erklärt seinen Neffen zum Könige von Spanien etc,). können als unbedeutendere Leistungen füglich übergangen werden. In

manchen seiner zahlreichen Portraits nähert sich Gérard der Malweise Van Dycks, besonders was die, eine lebensvolle Weichheit begünstigende, Verbindung der Personen mit den Hintergründen betrifft.

Die Principien Davids, von Gérard nach der Seite des Seelischen ausgeweitet, kamen bei einem zweiten Schüler des Altmeisters in Contact mit den Grundsätzen der Lichtführung, als bestimmenden Elements. *Anne-Louis Girodet de Roussy*, genannt *Trioson* (1767—1824) strebte, während er die Davidsche Zeichnung beibehielt, nach malerischem Effect. Von kunstwissenschaftlichem Interesse sind die Gemälde Girodets, in denen die beiden feindlichen Principien sich neben einander zu behaupten streben. Hier ist zuerst der Endymion zu nennen, welcher im Walde entschlummert ist. Amor-Zephyros biegt die Myrtengebüsche zurück, damit der Mondesstral, der Kuss Selenens, den schönen Schläfer treffe. Das Gemälde ruht, seiner Stimmung nach, durchaus auf dem Lichteffect. Das Licht ist zwar kalt und scharf, erheischt indess dennoch ein Spiel des Helldunkels, welches Girodet nicht in der Gewalt hatte. Der Endymion ist in der Formengebung edel, aber die Bedingung der Erscheinung, das sanfte Weben der vom Mondlicht gesättigten Atmosphäre ist beseitigt, um die Linienführung nicht abzuschwächen. Das Resultat dieses Dualismus ist eine sehr schwache Gesammtwirkung. Die Pariserinnen fühlten das richtig heraus und fanden den in der That prachtvoll gezeichneten Liebling der Mondgöttin über die Maassen fade. Aengstlich gemacht durch diesen Mangel an Erfolg, fischte Girodet ein Motiv aus der antiken Geschichte, von der Tragweite einer Anekdote auf, um dasselbe im strengen Styl Davids zu behandeln. „Hippokrates weist die Geschenke des Artaxerxes zurück“. Dies Gemälde gehört zu den inhaltlosesten Productionen der Schule. Hierauf folgte bei dem Maler eine Periode des Haschens nach seltsamen, ungeheuerlichen Stoffen. Girodet entfaltete dabei, auch nach Davids Meinung, das grossartigste Talent in der Auffindung des Unmalerischen. Er kam auf die monströse Idee, die Fingalssage nach dem Pseudo-Ossian mit der Geschichte des Ruhms der französischen Armee zu verschmelzen. Von der griechischen Nike (Siegesgöttin) geführt, erscheinen die Geister der gefallenen französischen Soldaten im Palast Odins und werden von Fingal, dessen Söhnen und Kampfgenossen empfangen (Galerie Leuchtenberg). David war von diesem in die Blüte geschossenen Unsinn ganz verblüfft. Völlig nach der Seite des crassen Naturalismus gewandt erschien Girodets Gemälde der Sündflut (Louvre), in welchem es der Künstler darauf abgesehen zu haben schien, die ekelhaft grässlichen Henkerscenen à la Spagnoletto zu überbieten. Mit diesem Gemälde betrat Girodet übrigens das, später von den Romantikern Frankreichs so erfolgreich ausgebeutete Gebiet des Grässlichen, materiell die Nerven Erschütternden. Weder die Darlegung des Grauenvollen noch die Wiedergabe der innerlich hohlen Paradescenen, welche Napoleon aufzuführen liebte, entsprachen dem Naturell des Künstlers. Das (in Versailles befindliche) Gemälde der Capitulation von Wien ist ein Ceremonienstück von langweiligstem Charakter.

Der Aufstand in Kairo (Versailles) scheint ein gemalter Zeitungsartikel, ein Bild das weder historische Fassung besitzt, noch auch die genrehafte Episode zur Geltung bringt. Gegen das Ende seiner Laufbahn kehrte Girodet zu seiner ursprünglichen Darstellungsweise zurück. Es ist wahrhaft rührend, dass der sechzigjährige Künstler wie durch Inspiration auf einen Stoff gerieth, welcher beseelte und unbeseelte Formen unter einer sehr gemässigten Lichtwirkung zeigte. Er malte sein Bild des Pygmalion, dessen Statue der Galatea lebendig wird. Man mag über den Kanon der Formenschönheit mit Girodet rechten — das Bild ist, freilich nicht ohne einen süsslichen Beigeschmack, in reizend naiver Weise aufgefasst. Mit starkem Lichteffect, ins bunte fallendem Colorit und unangenehm scharfen Umrissen ist Girodets Venus — oder Danaë — (Städtisches Museum in Leipzig) ausgestattet. Auf der höchsten Höhe seines Kunstvermögens zeigt sich dieser Künstler in der im Jahre 1808 nach Chateaubriands Erzählung gemalten Bestattung der Attala (Louvre), einer einfach und verständlich angeordneten Composition, die sich freilich in kleineren Dimensionen der Bedeutung des Stoffes angemessener ausnehmen würde. Bezeichnend für den Gang der Dinge ist übrigens die Wahl dieses Stoffes, die bereits den Zug zum Romantischen und die Abkehr von der das Publicum übersättigenden Illustration der Zeitgeschichte fühlbar macht.

Mit der glanzvollen Wirksamkeit von *Jean Antoine Gros* (1771—1835), dem Lieblingsschüler Davids, verflüchtigten sich die Grundsätze des Classicismus fast vollständig. Gros war der Maler des Ruhmes Napoleons und seiner weltbesiegenden Schaaren. In classischen Gegenständen meist entschieden unglücklich — weil er in der kraftvollen Animation und dem Momentanen seiner Darstellung gleichsam die feste antikische Form zersprengte — entfaltete Gros das vollste Verständniss und die gewaltigste Kraft in solchen Scenen, die den soldatischen Heroismus zum Gegenstande hatten. Der poetische Nimbus, welcher die Heldenthaten Napoleons umgiebt, kommt in Gros' Gemälden zu gewaltiger Wirksamkeit. Dieser Meister besitzt eine eminente Phantasie, um Massen von charakteristischen Episoden, Bewegungsmotiven und original gefassten Figuren zu schaffen und in einem Brennpunkt solche schlagend wirkenden Einzelnheiten zu vereinigen. Des „Esprit militaire“ kann sich kein französischer Maler, ausser Horace Vernet, in demselben Grade wie Gros rühmen. Vernet aber ist mehr der Troupier, Gros der grand Capitain.

Die feste Zeichnung, die virtuose Behandlung des Nackten, der Aufbau der Gruppen, wie die künstlerisch gedachte Anordnung weisen bei Gros noch auf den Davidschen Styl hin; übrigens wirft sich der Künstler ins volle Leben und schreckt vor keiner Wiedergabe der Naturwirklichkeit zurück und wenn er bis ins Crasse und Grässliche geführt werden sollte. Mit seinem Bilde der Pestkranken zu Jaffa (1804) versetzte Gros ganz Frankreich in Begeisterung (Fig. 162). In der Vorhalle eines mächtigen Gebäudes, vielleicht einer Moschee, wird das Elend der an der Pest erkrankten französischen Soldaten in schonungslosester Weise enthüllt. Die Armee

Fig. 162. Napoleon bei den Pestkranken zu Jaffa. Von Gros.

murrte über das Loos der tapfern Kameraden, denen sich selbst die Aerzte aus Furcht vor Ansteckung nicht mehr zu nähern wagten. Da erscheint Bonaparte in den gift- und todschwangeren Räumen des Lazareths und spricht seinen Braven Muth ein. Mit ihm erscheinen syrische Aerzte, um die Kranken in Behandlung zu nehmen. Napoleon spricht das Wort: die Pest ist nicht ansteckend und Ihr, meine Braven, seid nicht von mir verlassen. Er zieht den Handschuh aus und berührt die Brust eines Kranken, deliriös ihn anstarrenden Riesen, über dessen Schulter ein anderer Soldat blickt, der bereits seinem Ende nahe zu sein scheint. Gruppen von anderen Kranken, Sterbende, alle halbnackend, die syrischen Hakims mit ihren malerischen Trachten, vervollständigen die Scene, welche in der Fernsicht auf schön geordnete, orientalische Architektur ihren Abschluss findet. Die Lichtwirkung macht sich entschieden geltend; der Farbenauftrag ist dünn, obwohl kräftig. Die Pestkranken von Jaffa äusserten um desto grössere Wirkung, als durch englische Organe das Gerücht verbreitet wurde, der französische Feldherr habe bei seinem Abmarsche von Jaffa die Lazarethkranken vergiften lassen, um der weiteren Sorge für dieselben überhoben zu sein. Gros liess Bonaparte als einen humanen Helden erscheinen, welcher sich für seine Soldaten zu opfern bereit war. Das Bild befindet sich im Louvre.

Einen jedenfalls erfreulichern Eindruck — wenn auch keinen so starken — machte Gros' Gemälde der Schlacht bei der Brücke von Arcole. Der Stich der Composition von Longhi ist weit und breit bekannt. Die Anordnung ist trotz der gewaltigen Bewegung, welche sich durch das ganze Bild zieht, sehr klar. Die wahrste Empfindung drückt sich, man möchte sagen, in jeder Bewegung des einzelnen Soldaten, vielmehr aber in den Hauptgruppen aus. Bonaparte trägt der zurückgeworfenen Spitze seiner Sturmcolonne die Tricolore voran. Nachdem der Feldherr diese Verherrlichung seines Sieges gesehen hatte, der allerdings unter etwas veränderten Umständen errungen wurde, war Gros sein erklärter Liebling, so wie derjenige der ganzen französischen Nation.

Die Schlacht von Abukir (vom Jahre 1808, in Versailles) ist im Vergleich zu den beiden genannten Bildern etwas kalt-förmlich ausgefallen. Auch hier ist Gros reich an Motiven, höchst interessant in der Zusammenstellung französischer und mameluckischer Costume; aber der Charakter des Gemäldes geht nicht über denjenigen eines Scharmützels hinaus. Der historische Moment liegt nicht in der Gruppe, welche um Murat gesammelt ist, und die Uebergabe des Säbels des Mameluckenbey's erscheint nur als ein Symbol Dessen, was der Maler darzustellen verpflichtet war.

Ein Kriegsbild ersten Ranges dagegen ist Gros' Schlachtfeld von Eylau. Der Kaiser, düster in sich gekehrt, reitet mit seinem Gefolge über das Schneefeld, wo der mörderische Kampf stattgefunden hat. Der Tod hat unter den französischen Braven eine fürchterliche Ernte gehalten — Napoleon hat einen Sieg errungen, bei dessen furchtbar hohem Preise

dem Feldherrn eine Ahnung der unglückschwangern Zukunft aufging. Die Gruppen von Gefallenen im Vordergrunde sind energisch und mannigfaltig in den Motiven; im Hintergrunde ziehen, wie schwere Wolkenmassen, Soldatencolonnen; die Luft ist winterlich trübe und die fahle Beleuchtung des Schneegefildes drückt kraftvoll die Stimmung des Ganzen aus. Alles ist auf die glänzende Reitergruppe im Centrum des Gemäldes bezogen und besonders auf Ihn, welcher mit sichtlicher Erschütterung die Bilanz seines Erfolges und seiner Verluste zieht. Das Gesicht Napoleons, blass und marmorfest aus dem Pelzkragen des Ueberrockes hervorsehend, ist von höchster Anziehungskraft; alle Seelenbewegung ist in dem geheimnissvollen Auge des Kaisers concentrirt.

Die Pyramidenschlacht, dann die Einnahme von Madrid sind gegen die Schlacht von Eylau sehr matt ausgefallen. — Unter den Bourbons zierte Gros die Kuppel des Pantheons, der St. Geneviève-Kirche, in Paris mit Malereien, welche die Glanzzeit der französischen Geschichte in den Personen von Chlodwig, Charlemagne, Ludwig dem Heiligen und — nach dem ursprünglichen Plane — Napoleons verherrlichen sollte. Die Figur des Kaisers musste verschwinden und Ludwigs XVIII. prosaische Gestalt nahm deren Stelle ein.

Mit dem Kaiserreiche ging Gros' Stern unter. Seine Ateliers, sonst von mehreren hundert Schülern besucht, standen leer und neue künstlerische Kräfte traten zugleich mit der Veränderung des Kunstgeschmackes aus der Dunkelheit hervor. Gros, untröstlich über die Abnahme seines Ruhmes und bis zur Melancholie herabsinkend, schied freiwillig aus dem Leben. Sein grösster Schüler war Paul Delaroche.

Der classicistischen Richtung folgten auch die meisten ausserhalb der Schule Davids stehenden zeitgenössischen Maler, so *Jean-Baptiste Regnault* (1754—1829), ein Schüler Viens, welcher neben einer sehr strengen Formengebung den Farbenvortrag und das Still-Rührende der Weise von Raphael Mengs zu erreichen suchte. In seinem berühmten Bilde „Achill vom Kentaur Cheiron im Bogenschiessen unterwiesen“, liefert Regnault die stärksten Gründe für die Verurtheilung des Widersinnes, den Kern der Malerei in der Sculptur der antiken Welt zu suchen. Der tadellos geformte Jüngling, welcher den mächtigen Bogen spannt und fragend zu dem Kentaur aufblickt, besitzt individuelle Beseelung und treffenden Ausdruck des Momentanen. Mächtig ist der Kopf, die Armpartie und Thorax des weisen Meisters geformt. Es liegt eine „löwenhafte“ Gutmüthigkeit in dem bärtigen Antlitze Cheirons, welcher, zwei Pfeile in der linken Faust haltend und mit der Rechten ein drittes Geschoss handhabend, das kunstgerechte Auflegen desselben anschaulich macht. Links über das Gemälde hin streckt sich der Pferdekörper des Kentauren; gewaltig gegliedert, mit den Hufen in den von Schilf und Geröhrigt bewachsenen Boden tief einschlagend. Das Viehische drängt jeden anderen Eindruck des Bildes als den des Widerwillens zurück — der Maler zwingt uns das Monströse als einen Gegenstand der wirklichen

Welt auf, während die Griechen in ihren Kentauren und anderen Gebilden, die aus dem Kreise des Organischen hinaustreten, nur symbolisirend die Vereinigung verschiedener Eigenschaften ausdrücken, ohne dem Beschauer zuzumuthen, diese Typen als lebendige Persönlichkeiten zu betrachten.

Ein Schüler Regnaults, *Pierre Narcysse Guérin* (1774—1833), besass zwar eine, nach der Antike gebildete, strenge Formengebung, legte aber das Hauptgewicht auf den Empfindungsausdruck, der sich indess bei ihm stark zum Theatralischen, oder genauer, zum Melodramatischen hin neigt. Guérin hat sich sehr weit von der Unmittelbarkeit des Affects entfernt; man sieht in seinen besten Bildern: Hippolyt, von Phädra angeklagt, in der Klytämnestra vor der Ermordung des Agamemnon, in dem Sextus, welcher seine Gattin als Leiche neben der thränengebadeten Tochter findet (alle drei Bilder im Louvre), nichts mehr, als eine gemalte Bühnenscene. Sehr förmlich und ohne Gefühls-Impuls erscheint Guérins Dido, welche den Erzählungen des Aeneas lauscht. Dieser Meister war besonders als Lehrer ausgezeichnet und sein Einfluss trug wesentlich dazu bei, dass bei der später einreissenden Flut der Romantik wenigstens ein fester Halt, nämlich die durchbildete, akademische Zeichnung, aufrecht erhalten wurde. Die drei grössten Schüler Guérins waren Géricault, Delacroix und Ary Scheffer.

François André Vincent (1746—1816), der Lehrer von Horace Vernet, hielt sich von der Schule Davids fern, konnte jedoch ebensowenig, wie die meisten anderen französischen Maler, sich der Aufnahme der antikisirenden Darstellung entziehen. Seine Gemälde verrathen eine grosse Mühseligkeit der Composition sowohl wie des Gruppenbaues und sind sehr ungleich behandelt; bei dem einen Werke tritt die classicistische Formengebung zurück und naturalistische Momente drängen sich ein, wie bei dem Bilde „der Präsident Molé wird von den Aufständischen gefangen genommen" (Louvre); bei anderen Darstellungen geräth Vincent ganz in das Trivial-Descriptive der classicistisch gehaltenen Sandrart'schen Zeichnungen hinein.

Isolirt steht den Malern des Formellen *Pierre Prud'hon* (1760 bis 1823) gegenüber, welcher das malerische Element zur Geltung zu bringen suchte. Er war der Plastik der Formen sehr wohl mächtig, strebte aber durch eine herrschende Lichtwirkung die Starrheit und das Frostige, das sich bei den Davidisten zeigte, zu überwinden. Prud'hon misslingt es selten, seinen Gemälden eine scharf umgränzte Stimmung zu verleihen; bis zur Darstellung lebensvoller Innerlichkeit vermochte er jedoch nicht zu gelangen. Das mochte die Grundursache sein, weshalb sich der Maler mit Vorliebe der Allegorie zuwandte, obwohl gerade seine Malweise der Natur allegorischer Auffassung schnurstracks zuwiderlief. Es macht einen sonderbaren und keineswegs angenehmen Eindruck, wenn Prud'hon seine begrifflichen Persönlichkeiten, gleich wirklichen Menschen, unter die Bedingungen der natürlichen Erscheinung stellt. Zu diesen Gemälden gehört „die Unschuld, welche von der Liebe verführt und von der Reue

verfolgt wird". Prud'hon geht hier mehr didaktisch zu Werke und strebt den starken Effect nicht an, wie er dies in seinem berühmten und verschrieenen Gemälde risquirte, in welchem er das von der Rache und Gerechtigkeit verfolgte Verbrechen schildert. Die Composition war zum Schmucke des Sitzungssaales im Criminalgerichtshofe bestimmt. Mit Verwunderung sehen wir heute die durch dies Bild documentirte Verirrung des reich begabten Malers. Es ist eine Mondnacht; der Sturm jagt die schweren Wolken; der Mörder, eine confiscirte Gestalt, rennt von dem Schauplatze seiner That fort, während in der Luft ein Paar lächerlich-grässliche Frauengestalten auf ihn Jagd machen. Die Rache schwingt eine Fackel, deren Stral das Gesicht des Verbrechers trifft, und streckt eine Krallenhand aus; die Gerechtigkeit holt pathetisch mit dem Schwert zum Schlage aus. (Im Louvre.) Edel gehalten ist eine Kreuzigung, zart und mit einem Anfluge von Innigkeit die Himmelfahrt der Maria (beide Bilder sind im Louvre). Am glücklichsten war Prud'hon in seinen Bildern aus der classischen Mythe. Er wählte gern Nymphen, Amorinen und sonstige untergeordnete heitere Gestalten der classischen Kunst. Psyche, von Zephyren getragen, darf als Prud'hons Meisterwerk auf diesem Gebiete angesehen werden. Einzelne Züge dieses Bildes athmen bezaubernde Anmuth.

DRITTES CAPITEL.

Overbeck und die deutsch-römische Schule.

Wiedererwachen des nationalen Lebens in Deutschland. — Die Malerei unter dem Einfluss der mittelalterlich-religiösen Bewegung im ersten Decennium des Jahrhunderts. — Overbeck und sein Kreis in Rom. — Ausmalung der Villa Massimi. — Die christlich-dogmatische Richtung Overbecks; die Schranken seiner Kunstweise. — Ph. Veit; Jos. Führich; H. Hess; Ed. Steinle; L. Kupelwieser.

Während in Frankreich der gewaltige Gang der Zeitgeschichte die Kunst von dem Joche des Classicismus befreite und trotz anfänglichem Widerstreben in genauen Connex mit dem nationalen Leben und den Ereignissen der Gegenwart setzte, bot das traurige Loos des Vaterlandes der deutschen Kunst keine Handhabe, an der sie sich hätte aufrichten können. Aber sie liess sich auch nicht an die Fersen des grossen Eroberers heften; sie wanderte lieber aus, um in der Fremde einen festen Boden zu gewinnen, als dass sie in sclavischer Gesinnung den Spuren jener Künstler

gefolgt wäre, welche Napoleon zur Verherrlichung des Kaiserreichs berufen hatte.

Die deutsche Nation sah sich fast in demselben Augenblick von Frankreich niedergebeugt, zum Theil sogar besiegt, als unsere, aus den Quellen der edelsten Anschauungen des Alterthums regenerirte Literatur den Gipfelpunkt des Idealismus erreicht hatte. Der Humanismus hatte in Deutschland alle gebildeten Classen durchdrungen. Ein hochgesittetes Weltbürgerthum schien das Ziel, nach welchem auf allen Gebieten der Wissenschaft, in der schönen Literatur wie in den bildenden Künsten gestrebt wurde. Unserem idealen Kosmopolitismus trat das specifische Franzosenthum in der inhumansten Form, als eroberndes Princip, mit der Wucht eines fast unwiderstehlichen materiellen Uebergewichtes entgegen und führte uns durch die bittersten Leiden auf den deutsch-patriotischen Standpunkt zurück.

Mitten unter dem unaufhörlichen Schlachtengetöse, unter dem Zusammensturze der politischen Gliederung unseres tausendjährigen Reichs deutscher Nation, von Verzweiflung über das Unglück deutscher Waffen erfasst und von dem Grimme über das egoistische Gebahren Napoleons und seiner Feldherren, seiner Beamten und Spione erfüllt, suchten die Deutschen in der Welt ihres Geistes die Mittel, um sich gegen das Neufrankenthum zu schützen und die Kraft zur Bekämpfung desselben zu gewinnen.

Der tiefen Erniedrigung der deutschen Stämme ward die Herrlichkeit der Nation unter ihren grossen Kaisern entgegengesetzt. Das Mittelalter öffnete den reichen Schatz seiner Historie, seiner Dichtungen und Kunstbestrebungen. Es that sich dem deutschen Volke durch seine Geschichtsschreiber, Dichter und Künstler der Blick auf in eine Welt voll tiefer, geistiger Bedeutung, voll Frömmigkeit und ungekünstelter grosser Empfindung. Die Glanzperiode des Deutschthums konnte zugleich durch die grossen Thaten der deutschen Helden, durch den geistigen Zusammenschluss der Stämme für die Ausführung monumentaler Bauwerke als hohes Vorbild dessen dienen, was erstrebt werden musste, wenn der Napoleonismus — das Franzosenthum in seiner selbstsüchtigsten Form — niedergeworfen werden sollte.

Die Malerei gehorchte gleich ihren Schwesterkünsten dem nationalen Zuge und wandte sich, zunächst zur Abwerfung der fremdländischen Weise der Production — des Classicismus — zu der deutschen Kunst, besonders der spätgothischen Periode zurück. Es verstand sich von selbst, dass die neudeutsche Malerei in den Reliquien der gothischen Periode der Hauptsache nach nur Werke religiösen Charakters fand. Ein schärferer Gegensatz, als derjenige zwischen den, nach Ausdruck idealer Innerlichkeit ringenden, ebenso anmuthigen als sittlich strengen Bildwerken der deutschen Gothik und dem pomphaften Aeussern des innerlich hohlen, sittlich unberechtigten Napoleonismus lässt sich kaum finden. Eine dem Franzosenthum feindlichere Richtung, als jene auf die deutsche

mittelalterliche Kunst gerichtete, war für die patriotischen jungen Männer, die sich in Rom zusammengefunden hatten, nicht aufzufinden.

Diese deutsch gesinnten Künstler — meist schon in Wien mit einander bekannt geworden — welche sich verbanden, aus allen Kräften dahin zu streben, dass eine Kunstweise erstehe und gepflegt werde, würdig der Grosszeit und Macht des deutschen Volkes, zu Schutz und Schirm deutscher Sitte und deutschen Sinnes gegen gallische Ungöttlichkeit und Sittenlosigkeit, hiessen: *Friedrich Overbeck* aus Lübeck (geb. 1789), *Philipp Veit* aus Berlin (geb. 1793), *Wilhelm Schadow* aus Berlin (1789—1862), *Joseph Führich* aus Kratzau (geb. 1800), *Peter Cornelius* aus Düsseldorf (geb. 1787), *Julius Schnorr* aus Leipzig (geb. 1794), *Heinrich Hess* aus Düsseldorf (geb. 1798), an welche sich andere gleichgesinnte Kunstgenossen anschlossen.

Abgesehen von der trostlosen Auflösung, in welcher Deutschland zu Anfang des Jahrhunderts begriffen war, lagen noch andere thatsächliche Beweggründe vor, welche die aufstrebenden Geister aus der Heimat vertreiben mussten. Das Interesse für bildende Kunst und das Verständniss für dieselbe war in den höheren Gesellschaftskreisen bis zu einer fast völligen Apathie herabgekommen. Dazu übte die akademische Schulweisheit, die ihren eigenen höchst verfänglichen Maassstab bei der Beurtheilung der Kunstleistungen anlegte, einen unheilvollen Druck auf alle wahrhaft begabten originalen Kräfte aus. Was sich der beliebten Schablone nicht fügte, ward als unstatthaft verworfen. Die Revolution hatte in Frankreich der Tyrannei der Akademieen ein Ende gemacht und der Kunst die freie Bahn gebrochen, auf welcher sie einen grossartigen Aufschwung nahm und zu einer vorher nie gekannten Vielseitigkeit gelangte; an deutschen Kunstanstalten florirte aber nach wie vor der akademische Zopf, der die Kunstübung in strenge Schulregeln einzuzwängen suchte.

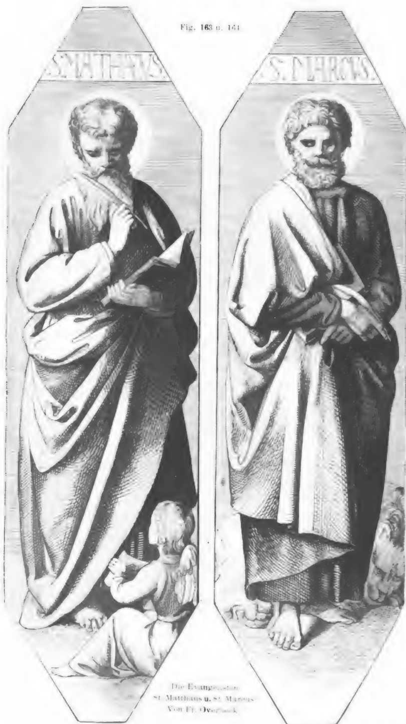
Gleichwohl sollte das gemeinsame Uebel, unter welchem die Entwickelung der künstlerischen Kräfte litt, der deutschen Kunst zum Heile werden. Indem es die begabtesten Talente in Rom zusammenführte, legte es den Grund zu jenem einmüthigen Zusammenwirken und Zusammenstehen, als dessen bedeutungsvolle Frucht die Fresken in der Villa Massimi zu Rom zu betrachten sind. Die Ausmalung dieses Landhauses, zu welcher der kunstsinnige und einsichtsvolle Besitzer die jungen deutschen Künstler um die Mitte des zweiten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts berief, bildet gewissermaassen den zweiten Markstein in der Geschichte der modernen deutschen Malerei, wie man die Ausstellung der Carstens'schen Zeichnungen im Jahre 1795 als den ersten betrachten kann.

Als das Haupt der neudeutschen religiösen Malerschule ist *Friedrich Overbeck* zu betrachten. Er hat die ursprüngliche Richtung bis in seine späteste Zeit am getreuesten innegehalten, hat die deutsche Malweise der gothischen Periode am meisten identisch durchgebildet und bleibt seinen Vorbildern getreu, ohne im mindesten auf die Selbständigkeit seines

Schaffens zu verzichten. Obwohl Overbeck nie geneigt war, über das in der deutsch-mittelalterlichen Malerei sich aussprechende Verhältniss zwischen Form und Inhalt hinauszugehen, so ist an die, dem Meister oft vorgeworfene, Reproduction der Werke einer niedergegangenen Kunstepoche im Ernst doch nicht zu denken. Seine tief-innige, lyrische Stimmung schlägt die mannigfachsten Töne und Gefühlsaccorde an, während der altdeutschen Malerei nur eine sehr beschränkte Scala des Ausdrucks zu Gebote stand, und innerhalb der bescheidenen Simplicität der Formengebung gelangt Overbeck dennoch zu einer hohen Bedeutung seiner Composition. Störend könnte für den mit des Meisters Malweise nicht Vertrauten die oft sehr willkürliche Symbolik wirken. Die Form ist für Overbeck nie selbstberechtigt — und das wäre völlig unanfechtbar — er drückt dieselbe vielmehr unter das Niveau des Gedankens- und Gefühlsinhalts seiner Compostionen herab — ein Verfahren, welches sich freilich nicht vertheidigen lässt. Die Form ist für Overbeck auf ihren christlich-dogmatischen Werth zurückgebracht — sie ist das Verwesliche, welches dem Unverweslichen blos als Hülle dient. Für die Andeutung der Gedanken und Empfindungen bestimmt, ist die äussere Erscheinung durchaus nicht für die „Augenlust" geschaffen. Eine freie Ausbildung der Form ist für diese Malweise ungeeignet; Alles Aeusserliche ordnet sich hier dem spiritualistischen und Gefühlszwecke unter und die Schönheit, oder nur die unverkürzte Erscheinung der Form muss diesem höheren Zwecke im Falle eines Conflicts regelmässig den Rang einräumen. Auch die Färbung kann bei Overbeck keinen Anspruch machen besonders berücksichtigt zu werden. Wenn der Meister seine willkürliche Symbolik vergisst, wenn er sich selbst unmittelbar giebt, ohne eine Anzahl von mystischen Rebus anzubringen, so steht er an Kraft der Seelenbewegung, an feinem Gefühlsausdruck, so wie an einer grossen Auffassung des Pathetischen seinen besten Kunstgenossen gleich. Es muss bemerkt werden, dass Overbeck, so wie er sich tiefer in seine Richtung eingelebt hatte, sich immer weiter von der Unbeholfenheit und dem schematischen Wesen deutsch-gothischer Vorbilder entfernte und sich den Alt-Sienesen und besonders Angelico da Fiesole zu nähern suchte. Obwohl in der Form von den frühesten Werken des Meisters abweichend, welche die reine Linienführung und einen freieren Schwung des ganzen Vortrages sehr zu ihrem Vortheile bemerkbar machen, sind doch die Bilder in der Weise Fiesole's so genau wie möglich mit der Stimmung jener ersten Compositionen Overbecks verwandt.

Aus seiner frühesten Zeit stammt der Entwurf des Einzuges Christi in Jerusalem (erst 1827 vollendet), welches an Motiven und hohen Empfindungen reiche Bild sammt Overbecks Grablegung Christi die Marienkirche zu Lübeck ziert. Von den zahlreichen Werken dieses Meisters erwähnen wir nur die wichtigsten: die Fresken im Bartholdi'schen Hause und in der Villa Massimi in Rom, voll Anmuth und zarter Empfindung, und die „Indulgenz des heil. Franciscus" in der Kirche degl'Angeli

Fig. 163 u. 164



Die Evangelisten
St. Matthäus u. St. Marcus
Von Fr. Overbeck

zu Assisi (Portiuncula-Capelle, 1827—1830). Der Triumph der Religion in der Kunst, an welchem Gemälde Overbeck lange arbeitete (Städel'sches Institut in Frankfurt), ward von dem Meister selbst als die Offenbarung seiner künstlerischen Weltanschauung bezeichnet. Indess dürfte es nunmehr ausser Frage sein, dass Overbeck, trotz der einzelnen grossen Schönheiten jenes kolossalen Werkes, dem Höchsten, was er zu leisten vermochte, in anderen Gemälden näher gekommen sei. Es ist selbst für einen Meister, der, gleich einem Raffael Santi, die Gestaltung sammt ihrem Inhalt aufs Vollkommenste beherrscht, eine sehr missliche Aufgabe gewesen, theologische oder philosophische Dissertationen — wie die Disputa oder die Schule von Athen zu malen. Das Thema Overbecks lautete: Göttlicher Abkunft ist die Kunst; nur die von Gott und der Kirche beseelte Kunst ist die wahre Kunst. Es lässt sich gegen die Identität von Gott und Kirche, was die Kunst betrifft, eine ganze Colonne von Beweisen aufstellen. Das Einzige, was hier gesagt werden kann, ist nur Das: Overbeck hat sein Thema durch sein Bild nicht bis zur Unanfechtbarkeit festgestellt. Das Bild ist nicht künstlerisch geschaffen, sondern mühselig zusammengekleistert. Von einem untrennbaren Organischen findet sich keine Spur. Selbst mit der breiten Erklärung des Bildes wird dasselbe doch dem Auge nicht klarer und der Empfindung nicht näher gerückt. Die Anordnung der Composition hat Aehnlichkeit mit der Vertheilung der Hauptmassen der Figuren in Raffaels Disputa; die Stimmung aber scheint im Ganzen dem Genter Altarbilde entnommen. Auch stark ausgenutzte symbolische Typen des Mittelalters werden ins Spiel gebracht und mit einer Symbolik von des Meisters eigener Empfindung verbunden. Mit kurzen Worten sei hier bemerkt, dass Overbeck in seinem, als eine „europäische Erscheinung" begrüssten Bilde ein abstractes Kriterium der grossen Malerschulen zu malen versuchte; dass seine Darstellung in eine oft übersubtile, oft sehr seichte Symbolik zerfloss und in seiner symbolisirenden und allegorisirenden Didaktik kaum einen Hauch echten organischen Lebens traf, wie solches z. B. in dem Genter Bilde der Eycks so machtvoll zur Erscheinung kommt.

An Schwung der Anschauung, an echtem Gefühl überwiegt ein anderes Hauptwerk Overbecks diesen christlichen Parnass, nämlich die Himmelfahrt der Madonna, welche, für den Kölner Dom bestimmt, 1855 vollendet wurde. Overbeck scheint, obgleich er den Gedankenkreis und die Darstellungsmittel der florentiner Meister des fünfzehnten Jahrhunderts nicht überschritt, nach einer Vertiefung des Persönlichen gestrebt zu haben, wie wir solche bei den Umbriern finden. Nur ist die trockene Farbengebung nicht im Stande, dem Bilde eine siegreiche Gesammtstimmung zu verleihen. Andere grössere Gemälde sind der Marterweg und Christus, welcher von Engeln fortgetragen wird, als ihn die Juden vom Felsen stürzen wollen.

Zu künstlerischer Freiheit ist Overbeck, welcher sich selbst in dem Cirkel einer unausgebildeten künstlerischen Darstellungsweise bewegte, in

seinen Gemälden nicht hindurchgedrungen. Am vollendetsten und ansprechendsten giebt sich der Meister in seinen vierzig in Kupfer gestochenen Blättern aus der Geschichte Jesu. Hier hat der Künstler sein

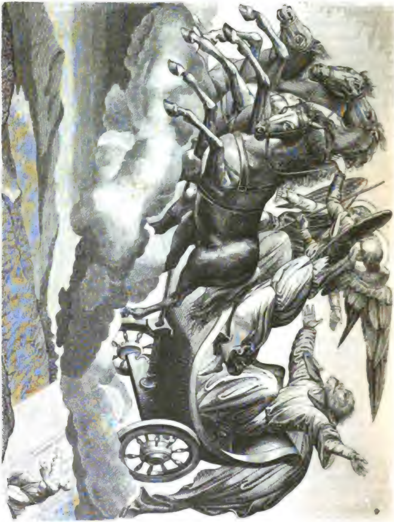


Fig. 165. Elias' Himmelfahrt. Von Fr. Overbeck.

tiefes Seelenleben entfaltet und einen lebhaften Sinn für durchgeistigte Formen dargelegt. Zugleich lässt er eine Reihe von Vorgängen in einer ganz neuen Auffassung, mit neuen Motiven erscheinen. Tritt hier und da

Digitized by Google

das Beschränkte der Malweise Overbecks hervor, so wirkt dasselbe nicht störend — das Auge ergänzt, je nach der Fähigkeit des Beschauers leicht das Fehlende. Zu Overbecks bedeutendsten Leistungen endlich gehört

Fig. 166. Elisa macht das versunkene Beil schwimmen. Von Overbeck.

der jüngst vollendete Cyklus von Compositionen, welche, die sieben Sakramente darstellend, erst ganz vor Kurzem eine Wanderung durch Deutschland machten und aller Orten ungetheilten Beifall fanden. Die

dem Text eingedruckten Holzschnitte (Fig. 163 u. 164), die Evangelisten Matthäus und Marcus, sind den Fresken entnommen, welche der Meister in der Villa Torlonia zu Rom ausführte. Die Himmelfahrt des Elias (Fig. 165) ist einer Sepiazeichnung nachgebildet, ebenso das Beilwunder des Propheten Elisa (Fig. 166). Overbeck nahm seinen dauernden Wohnsitz in Rom, während seine Freunde und Genossen, Cornelius, Schnorr, Veit und Andere, welche mit ihm kurz nach den Freiheitskriegen in Rom die deutsche Kunst zu hohem Ansehen brachten und durch einiges Zusammenhalten und Zusammenwirken auch dem jüngeren deutschen Künstlergeschlechte in Italien einen festen Stützpunkt sicherten, nach kürzerem oder längerem Aufenthalte die Heimat wieder aufsuchten und hier jeder seinen eigenen Wirkungskreis fanden.

Der Overbeck'schen Darstellungsweise schliesst sich *Philipp Veit* genau an. Veits künstlerisches Naturell erscheint elastischer und umfasst einen weiteren Kreis, als dasjenige Overbecks. Wenn der Letztere als ein Meister des Naiven gelten kann, so geht Veit um ein Bedeutendes weiter, da dieser Maler den glücklichsten Humor zu entwickeln weiss. Ein solches Hineinleben in die alten Kunstweisen, wie man bei Overbeck findet, kann man aus Veits Bildern nicht herauslesen. Das Weiche, Innige Overbecks fehlt Veit, der mehr derb, oft mit herber Strenge erscheint. Kraftentfaltung wird in den streng gegliederten Compostionen Veits selten vermisst. Seine ersten grossen Leistungen finden sich in der Casa Bartholdi (Monte Pincio) und in der Villa Massimi. Veit malte in dem erstgenannten Gebäude die Versuchung Josephs durch Potiphars Weib, so wie den Traum des Pharao von den sieben fetten Jahren. Den letztern Stoff behandelte Veit in humoristischer Weise. In den Fresken der Villa Massimi (Divina Commedia) stellte Veit das Paradies dar. — Als der Künstlerkreis, welcher der deutschen Kunst neues Leben zu verleihen bestimmt war, sich auflöste, begab sich Veit nach Frankfurt a. M., wo er am Städel'schen Institut als öffentlicher Lehrer wirkte, bis er 1854 nach Mainz übersiedelte. Veits Malweise zeigt auf die Freskotechnik hin. Er sucht in der Formengebung, in der deutlichen und kräftigen Composition seine Gegenstände erschöpfend zu fassen, ohne den Bedingungen der natürlichen Erscheinung — Licht- und Farbenwirkung — eine wesentliche Bedeutung einzuräumen. Von berühmten Werken Veits ist seine Auffindung Mosis, Simeon im Tempel und Karl der Grosse (im Römer zu Frankfurt) zu nennen. Im Museum zu Frankfurt malte Veit die Einführung des Christenthums in Deutschland durch Winfred (Bonifacius). Die allegorischen Nebenfiguren dieser Darstellung, die Germania und Italia, sind in weiteren Kreisen bekannt geworden, da sie der Meister mehrfach wiederholte. Höchst ansprechend, voll stiller Feierlichkeit sind Veits Marien am Grabe des Heilands (in Berlin, Sammlung des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preussen).

Joseph Führich kam im Jahre 1827 nach Rom, wo er sich bald an Overbeck und Veit anschloss. Führich wich entschieden von der monumentalen Strenge Veits ab und kam Overbeck an feiner Empfindung

kaum nahe. Dagegen war die Gestaltungskraft dieses Künstlers sehr reich, seine Erfindungsgabe bewundernswerth. In der öfter genannten Villa Massimi fiel Führich die Darstellung von drei Scenen aus dem befreiten Jerusalem Tasso's zu, deren Ausführung er an Stelle Overbecks übernahm. Es ist ein, dem unsterblichen Gedichte entsprechender romantischer Schwung in Führichs Bildern, welche der strengen Stylistik zwar entbehren, aber dafür reiche, oft geradezu naturalistische Motive von guter Wirkung aufweisen. Die Formengebung Führichs besitzt nichts Abgetödtetes, absichtlich zur mittelalterlichen Simplicität Zurückgeschraubtes; es steckt ein gutes Theil Eigenleben in seinen Figuren, das den Gestalten Overbecks und Veits nur zu oft mangelt. Zu beklagen ist, dass Führich den Weg der romantischen Epik verliess, für welche er, wie seine Blätter zu L. Tiecks „Genoveva", dem „Wilden Jäger", der „Blauen Grotte" Waiblingers beweisen, die ausgesprochenste Fähigkeit besass. In die Weise der altdeutschen Schulen zurückfallend stumpfte sich Führichs Formengebung schematistisch ab. Seine Fresken in Prag und Wien zeugen von dem Verfall des besten Theiles ursprünglicher Eigenschaften. Führich hatte sich in Rom in die Ansicht fest verrannt, dass nur die streng katholische Kunst überhaupt wahre Kunst sei. Er wurde, wenn nicht das Haupt, so doch der extremste Apostel des sogenannten „Nazarenerthums", mit welchem Ausdruck es üblich geworden ist, die Kunstrichtung Overbecks und seiner gleichgesinnten Genossen zu bezeichnen.

Während Cornelius, Julius Schnorr und Wilhelm Schadow aus der Abgeschlossenheit der auf das fünfzehnte Jahrhundert und das späte Mittelalter sich stützenden specifisch christlichen Kunst den Ausweg in neue Bahnen fanden, blieb *Heinrich Hess* der ursprünglichen Richtung getreuer. In dem Wesen dieses Künstlers liegt eine Mannhaftigkeit, welche ihn vor dem selbstgefälligen Spielen mit alterthümlicher Symbolik bewahrte. Bei aller Strenge der Formengebung besitzt Hess einen herrschenden Zug für das Reale seiner Figuren. Der Ausdruck ist in edlen, würdigen Grenzen gehalten; das Individuelle ist jedoch stets kraftvoll hervorgehoben. Hess weiss die Draperie gross und frei zu behandeln und das Durchgreifen der Körperformen anschaulich zu machen. Seine Färbung weicht von der conventionellen Art Overbecks, Veits und Führichs ab; sie ist local behandelt, strebt aber nach dem Schein des Wirklichen und ersetzt durch fein bemessene Harmonie die neutral behandelte Lichtführung. Hauptwerke von Hess sind seine Fresken in der Allerheiligenkirche zu München und die zweiundzwanzig Wandgemälde in der Basilika des heil. Bonifacius, Scenen aus dem Leben dieses Apostels der Deutschen darstellend, denen die beigefügte Illustration, Abfahrt des Heiligen von England (Fig. 167), entnommen ist. Die Compositionen besitzen einen realen Kern, sind höchst deutlich und einfach und zeigen die Eigenthümlichkeiten der Färbung des Meisters. Hess ist ein bedeutender Bildnissmaler; sein Portrait Thorwaldsens ist berühmt geworden.

Fig. 167. Abschied des h. Bonifacius von England. Von H. Hess.

Einen hohen Ruf erhielten seine Cartons zu den Glasgemälden der Aukirche in München, so wie für die Dome in Regensburg und Cöln. Die neueste Zeit hat das Urtheil über Hess' Fensterbilder minder günstig als früher gestaltet. Wir würden den monumentalen Figuren dieses Künstlers den deutlichen Hinweis auf das Reale heute gern erlassen und finden die kraftvolle Färbung mit ihren Abtönungen für den Zweck eines Glasgemäldes zu materiell. Die Hess'schen Fensterbilder treten aus der Einordnung in die architektonische Gliederung zu selbstständig heraus. Die Fenster scheinen da zu sein, um uns die gewaltigen Gestalten des Malers zu zeigen; ihr eigentlicher Zweck, Licht zu geben und der Architektur im Innern der Kirchen eine entsprechende Gesammtstimmung zu verleihen, geht darüber verloren. In neuester Zeit lieferte Hess auch für englische Bauten Fenster-Cartons, unter denen die Gestalten von vier Propheten und Aposteln, ihrem grossartigen Styl nach, Bewunderung verdienen. Auch diese Figuren sind für die Glasmalerei viel zu schwer ausgefallen.

Unter den jüngeren Meistern der christlichen Richtung, die Overbeck vornehmlich vertritt, ist zuerst *Eduard Steinle* aus Wien (geb. 1810) zu nennen, welcher sich zum Haupt der religiösen Schule zu Frankfurt aufschwang. Dem Inhalte und der Empfindung nach hält sich Steinle correct nach Overbecks Kunstanschauung; seine Production aber zeigt ein freieres Naturgefühl in Formen und Färbung und geht oft geradezu auf das Schöne aus. Vergleicht man Steinle's Staffeleibilder und manche seiner wundervollen Zeichnungen in Sepia und Kreide mit seinen Frescogemälden, so liegt es auf der Hand, dass er durch absichtliche Beschränkung seiner Mittel in den Wandbildern viel ärmer erscheint, als er in der That ist. Ein Oelbild, welches in einem völlig naturalistischen Zuge die tiefste, rührendste Symbolik in sich schliesst, ist Steinle's Adam und Eva mit dem kleinen Habel, welcher der Mutter der Menschen spielend einen Apfel darreicht. Die Färbung des Bildes ist naturgerecht und von feiner Durchführung (Freiherrl. Hübner'sche Sammlung in Wien). Auf Burg Rheineck malte Steinle im Auftrage des Freiherrn v. Bethmann-Hollweg die Capelle aus. Gelungener als diese Darstellungen sind die durch Einfachheit, Reinheit der Linienführung und naiven Ausdruck bemerkenswerthen Engelgruppen im Chor des Cölner Domes. Dieser sehr productive Künstler lieferte eine Menge von Zeichnungen für den Düsseldorfer Verein zur Herausgabe religiöser Bilder, Illustrationen zu Brentano's manierirten Dichtungen etc. Es ist bemerkenswerth, dass Steinle als Professor der Historienmalerei (am Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.), den Bildungsgang seiner Schüler auf eine andere Basis, als auf die Antike stellte und als Vorlagen für die Uebung des Auges und der Hand der Schüler Blätter nach Malwerken des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts wählte. Zu den letzten grösseren, aber leider weniger gelungenen Arbeiten Steinle's gehören die Wandgemälde im Treppenhause des neuen Cölnischen Museums, welche die Cultur- und Kunstgeschichte Cölns von

der Römerzeit bis auf Friedrich Wilhelm IV. (Wiederaufnahme des Cölner Dombaues) zum Gegenstande haben.

Als Schüler Führichs ist *Leopold Kupelwieser* aus Piesting in Niederösterreich (geb. 1798), auf der Wiener Akademie und in Rom gebildet, bemerkenswerth. Kupelwiesers Werke sind der Mehrzahl nach religiösen Stoffes. Der Maler hat sich jedoch der gothisirenden Richtung völlig abgewandt und malt im Styl der römischen Schule des Cinquecento. Er besitzt Sinn für grosse, edle Formen, behandelt die Draperie schwungvoll und correct, giebt aber meist nur gefällige Attitudenstücke, ohne tiefere, seelische Durchbildung der Figuren. In Wien kann man diesem Künstler, welcher mit grösster Leichtigkeit producirte, kaum entgehen. Er malte viele Andachtsbilder und Altargemälde und schrak als Frescomaler selbst vor den umfangreichsten Aufgaben nicht zurück. Von seinen Fresken erwähnen wir die im Invalidenhause zu Wien, in der Altlerchenfelder Kirche und im Statthaltereigebäude daselbst befindlichen, in welchem letzteren der Plafond des grossen Saales, die Austria unter der Führung der Religion, umgeben von den Figuren der Gerechtigkeit, Wahrheit, Stärke und Weisheit die Vorzüge des Malers erkennen lässt.

Auf dem Kunstgebiete war gegen Ende der dreissiger Jahre die specifisch-christliche Richtung der sogenannten Nazarener zum Uebergange in andere Darstellungsweisen gekommen. Erst in neuester Zeit zog die Strömung auf kirchlichem Gebiete die gothisirende und besonders die symbolisirende Kunstschöpfung in ihren Wirbel. Die christlichen Kunstvereine katholischer Richtung, welche an mehreren Punkten Deutschlands die Hebung der religiösen Malerei bezwecken, scheinen entschieden auf die Productionen der Nazarener zurückgreifen zu wollen. Der Zug der deutschen Malerei der Gegenwart zum Realismus jedoch hat Kraft genug gewonnen, um einem drohenden Umsturze, einem Zurückzwingen zu obsolet gewordenen Darstellungsweisen mit Erfolg die Spitze bieten zu können.

ZWÖLFTES BUCH.

Die englische Malerei seit 1650 und die moderne Malerei der Italiener.

Verderblicher Einfluss der Reformation auf die Kunstthätigkeit in England. — Die Portraitmaler der Revolution und Restauration: Dobson, Cooper, P. v. d. Faës, Thornhill. — Gründung der Akademie. — Wilson; Gainsborough. — Reynolds als Kunstreformator. — W. Hogarth. — Die Classicisten des VIII. Jahrhunderts: Romney, Barry, Fuessli. — B. West. — Die engl. Malerei des IX. Jahrh.: Lawrence; Wilkie; Eastlake, Landseer etc.

Die italienische Malerei des VIII. Jahrh.: Batoni; Appiani. — Italienische Davidisten: Benvenuti, Camuccini. — Die neuere Schule von Mailand: Hayez; Induno.

Die gewaltigen politischen Erschütterungen, deren Schauplatz die britischen Inseln im Zeitalter der Reformation waren, vertilgten das nationelle Kunstleben Englands fast von Grund aus. Ein blinder Fanatismus glaubte der religiösen Freiheit dadurch zu dienen, dass alle „götzendienerischen Kunstgebilde“ aus den Kirchen verdrängt wurden. Alle Gemälde, welche die zweite Person der Dreieinigkeit oder die Mutter Maria darstellten, wurden vernichtet; war die erste oder dritte Person der Trinität abgebildet, so trat ein geschärftes Verfahren ein. Das Bild ward vernichtet, der Ort, wo dasselbe aufgefunden wurde, musste zerstört werden; den Besitzer oder den Maler traf der Tod. Wer irgend andere Bilder zu dem Zwecke malte, katholische Legenden oder sonstigen „Aberglauben“ zu verherrlichen, dem wurden die Finger der rechten Hand, oder diese selbst durch den Henker abgehauen. Mit der religiösen Malerei sank auch die profan-historische Darstellung darnieder. Am Ende blieb nur die Portraitmalerei übrig, um dem britischen Kunsttriebe wenigstens Etwas als Ersatz für höhere Darstellungsarten darzubieten.

Für das Bildniss blieben Hans Holbein der Jüngere und van Dyck bis in die Neuzeit herab die Muster. Die Holbein'sche Weise ward jedoch bald von derjenigen van Dycks verdrängt. *William Dobson* (1610 bis 1646) erscheint als ein verständnissvoller, begabter Nachahmer des grossen Niederländers, verfällt jedoch in seiner späteren Periode in Oberflächlichkeit und verblasene Pinselführung. Zu den besten Bildern dieses Künstlers gehören die Portraits des Prinzen Ruprecht von der Pfalz, des berühmten royalistischen Parteigängers, Grafen Montrose, und das Familienbild von Sir Thomas Brown. *Samuel Cooper* (1609—1672), ein Nachahmer Dobsons, wandte sich der Miniaturmalerei zu. Neben diesem erscheint als bedeutendster Portraitmaler der Revolutionsepoche *Robert Walker* († 1658), von welchem mehrere vortreffliche Bildnisse des Protectors Oliver Cromwell vorhanden sind. Mit der Restauration der Stuarts ging die Malerei mehr und mehr auf eine elegante aber innerlich hohle Darstellungsweise aus, oft gewürzt mit einem allegorischen Zusatz, der die dargestellte Person, namentlich die weiblichen Schönheiten des Hofes, als Göttinnen oder Heilige charakterisiren soll. Der Hauptrepräsentant dieser Periode des sinkenden Geschmackes war *Peter Lely*, eigentlich *Peter van der Faës* aus Westphalen (1618—1680), welcher die land-

schaftliche Darstellung seit seiner Uebersiedelung nach England mit der Portraitmalerei vertauschte.

Höheren Ruf errang der Maler der zweiten Revolution, *Gottfried Kneller* aus Lübeck (1648—1723), ein Schüler Ferdinand Bols. Er war vom Jahre 1675 an der englische Modemaler. Seine reiche Begabung ging jedoch nach und nach im Schematismus unter und nur seine merkwürdige Handfertigkeit blieb dem Künstler bis ans Ende getreu. Es war Kneller, welcher den ersten Anstoss zur Stiftung einer Kunst-Akademie in England gab.

Bereits zu Knellers Zeit fand die manieristische französische Darstellungsweise des achtzehnten Jahrhunderts in England Bewunderer und die englischen Maler beeiferten sich, ähnliche Bilder zu produciren, wie solche von Paris aus importirt wurden. Damals errichtete *James Thornhill* (1676—1734) eine Kunstschule in London, wo die pseudo-historische Richtung, mit Schäfern und sonstigem bukolischem Apparat, nebenbei auch eine sehr trockene Auffassung des Landlebens in naturgerechter Weise herrschte.

Da trat plötzlich ein Dolmetscher der Schönheit der Natur auf, *Richard Wilson* (1713—1782), welcher die Portraitrichtung verlassen und der Landschaft sich zugewandt hatte. Wilson wählte italienische Scenerien voll harmonischer Anordnung und zeigte mehrere Berührungspunkte mit Claude Lorrain; blieb aber in der Behandlung der Licht- und Lufteffekte der englischen Natur getreu. Als Figurenmaler war Wilson (mit seinem Tode der Niobe) entschieden unglücklich.

Bedeutendere Wirkung als Wilson übte *Thomas Gainsborough* (1727—1788) durch seine in landschaftliche Umgebung verlegten Genrescenen aus. Er giebt echt englische Typen in seinen Figuren sowohl, wie in den landschaftlichen Hintergründen. Zu seinen besten Gemälden gehört der Marktkarren, die Tränke (Nationalgalerie), die Kinder am Strande, die Bauernfamilie, das Zigeunerlager, der blaue Knabe.

Die isolirten Richtungen einzelner englischer Maler erhielten einen Centralpunkt durch die Thätigkeit eines Künstlers, welchen man als das Haupt der englischen Malerschule betrachten kann. Dieser Meister ist *Joshua Reynolds* (1723—1792), nach den Worten Winkelmanns der englische Anton Raphael Mengs. Reynolds, ein echter Eklektiker, welcher gleichzeitig als Kunstschriftsteller auftrat und durch seine Vorträge vielleicht mehr als durch seine Gemälde wirkte, stellte den Grundsatz auf: dass das Naturschöne nur durch das Studium und die Nachahmung des Schönen in der Kunst zu erkennen sei, weil das Auffinden der Erscheinungsgesetze des Schönen in der Natur die Kräfte des Einzelnen übersteige. Die Folge aller Meisterwerke der Kunst gebe erst die Offenbarung des Naturschönen. In der Wahl der Mittel, um das Schöne zur Darstellung zu bringen, sei der Kunstschüler an die Auffassung der Natur durch die grossen Meister gebunden. Diese Grundsätze sind noch heute in England nicht völlig besiegt worden. Reynolds

selbst hielt sich zumeist in der localen Farbenharmonie an seine italienischen Vorbilder und erreicht oft, wenn man von dem specifisch englischen Gesichtsschnitt seiner meisten Figuren absieht, unwillkürlich eine grosse Aehnlichkeit mit dem Vortrage Palma Vecchio's oder Bassano's. Ausgezeichnet war Reynolds in vielen Portraits, auch in der Darstellung von Kindern. „Bei Kindern darf man dreist die Natur abschreiben“, sagt der Meister. Seine biblischen Bilder sind schwach. Er blieb in der genrehaften Auffassung befangen; lieferte aber auf diesem Felde höchst Ansprechendes, so den Hirtenknaben, den Hercules als Schlangenwürger, die Mausefalle, den Schulknaben, das Stachelbeermädchen etc. Seine Schriften (Seven Discourses, Notes on Ch. A. Dufresnoys Art of painting, Life of Raffaelle da Urbino) galten in England lange als das Evangelium der Kunst.

Im Ganzen trugen diese britischen Anfänge durchaus nicht den Stempel des Nationalen, wenn Gainsboroughs Werke ausgenommen werden. Der Mangel an Originalität nicht nur, sondern an Erfindungsgabe überhaupt erscheint bei den Engländern im höchsten Grade auffallend. Während die akademischen Künstler sich bemühten, im Geiste der Italiener zu malen, und mit Hülfe theoretischer Studien dem fühlbaren Mangel einer festen künstlerischen Tradition abzuhelfen suchten, erstand unerwartet und einzig in seiner Art ein echt englischer Genius, der nur die unmittelbare Naturerscheinung als Muster nahm und nur Selbsterfundenes darstellte. *William Hogarth* (1698 — 1764), dieser merkwürdigste aller englischen Künstler, kann freilich nur uneigentlich ein Maler genannt werden; seine Gemälde sind nur illuminirte Zeichnungen. Besser als mit dem Pinsel wusste Hogarth mit der Radirnadel und dem Stichel umzugehen. Niemals ist ein Maler oder Zeichner in dem, was er dem Beschauer sagen will, deutlicher gewesen, als Hogarth. Seine Formen dienen ihm als erschöpfendes Ausdrucksmittel, um das Innere des Menschen, nicht wie ihn die Natur bildete, sondern wie ihn die Gesellschaft mit ihren Schwächen, Irrthümern, Thorheiten und Lastern verdarb, darzulegen. Hogarth ist ein Charakter- und Sittenmaler, welcher aus den Vorstellungen des Verwerflichen und Hässlichen seine Begriffe vom Guten und Schönen zu gewinnen scheint. Obgleich mit einem starken Gefühl für moralische oder vielmehr bürgerlich-löbliche Eigenschaften und Zustände ausgestattet — sieht Hogarth in seiner Welt doch zunächst Dasjenige, was nicht sein soll. Den Schluss auf Das, was sein soll, überlässt er dem Beschauer — oder vielmehr dem Leser seiner Compositionen. Die ersten Arbeiten Hogarths, Illustrationen und Vignetten für literarische Werke, so wie die Bilder für eine Duodezausgabe des Hudibras, fallen gegen die übrigen Leistungen des Meisters wenig ins Gewicht. Ungeheures Aufsehen machte sein Weg der Buhlerin (Harlots Progress), Scenen aus dem Leben einer Verführten, welche das Laster sodann gewerbmässig betreibt und zuletzt in tiefster Entwürdigung verscheidet. Sodann schuf Hogarth den Weg des Liederlichen (The Rakes Progress), eine vollständige Er-

zählung, welche mit einer scharfen Satire auf den Geiz beginnt und die Laster und Thorheiten der feinen Welt — neben der Verschwendung — aufs Strengste geisselt. Diese Folge von Blättern hat ausser der Satire auf den Geiz drei Meisterwerke psychologischer Art: das Bordell, die Spielhölle und das Narrenhaus. Mit seiner Heirath nach der Mode erreichte Hogarth seinen Höhepunkt. Ueber die tragische Geschichte einer Heirath eines in Schulden steckenden, körperlich und geistig ruinirten Edelmannes mit der rohen, genusssüchtigen Tochter eines geizigen Bürgers ist eine wahre Flut von Witz und Komik ausgegossen. Die Wirkung dieser Blätter auf die vornehme Welt Londons war unbeschreiblich. Sehr ins Triviale fallend erscheint die grösste Folge von Hogarths Compositionen, Fleiss und Faulheit. Zu den Perlen seiner Leistungen ist der Ausmarsch nach Finsley, der Jahrmarkt zu Southwark, die wandernden Schauspielerinnen und das Thor von Calais oder der englische Rindsbraten zu rechnen. Komischer, lustiger, ergötzlicher als diese Blätter ist wohl selten etwas gezeichnet worden. Hogarths Zeit-Spottbilder sind sehr schwach. Vortrefflich dagegen ist der Künstler in seinen physiognomischen Zerrbildern, wie in dem Portrait des Redacteurs vom North Briton, John Wilkes. Das bekannte Portrait Garricks als König Richard III. leidet an Uebertreibung des Charakteristischen. Hogarth hat auf die englische Kunst einen entschiedenen und dauernden Einfluss ausgeübt. Die genaue Physiognomik, die Durchführung des Charakteristischen, so wie eine Neigung zum Moralisiren ward durch sein Beispiel zu einer fast unvertilgbaren Eigenschaft der englischen Gemälde erhoben. An den ernsten Charaktertypen Hogarths haben die Engländer gelernt, dass das Zerrbild entschieden auf der Steigerung der charakteristischen Merkmale ruht und dass die Caricatur um so kräftiger wirkt, jemehr das Charakteristische zum Organisch-Individuellen durchgebildet ist. Der Kern der besten englischen Caricaturen ist seit Hogarth das significant Persönliche geblieben.

An diesen specifisch englischen und volksthümlichen Meister, welcher für seine spiritualistischen Zwecke die Darstellungsmittel aus der Wirklichkeit aufgriff, reihen sich einige Maler, welche, nach akademischen Regeln geschult, im Wesentlichen die classicistische Richtung verfolgten. Zuerst ist hier *George Romney* (1734—1802) zu nennen, welcher aus der Bildnissmalerei schnell zur historischen Darstellung (Tod des Generals Wolfe, Tod des Königs Edward) überging. Das Charakteristisch-Reale, welches sich in diesen Anläufen zur Geschichtsmalerei bei Romney kundgab, machte jedoch der Nachbildung des Ideal-Typischen Platz, seitdem Romney in Italien seine Studien vollendet hatte. In England angekommen, warf sich Romney auf die Bildnissmalerei und schlug sodann eine zur Verflachung führende Bahn ein, indess er zur Shakspeare-Galerie von Boydell Darstellungen lieferte. Die besten dieser Productionen sind die Verzauberte Insel (the Storm), Troilus und Cressida und Titania. Romney's Illustrationen zu den griechischen Tragikern erscheinen oft von

grosser Formschönheit; die Bewegung aber ist meist sehr schwerfällig. Seine nach Art des Peter Lely antikisirenden Bildnisse, Damen, welche als Nymphen, Najaden oder Bacchantinnen erscheinen, sind verunglückte Versuche, das classicistische Princip mit dem realen Leben zu verschmelzen.

Entschieden talentvoller, beweglicher erscheint *James Barry* (1741 bis 1806), ein Künstler, voll der feurigsten Begeisterung. Dieser Irländer trat als Jüngling mit dem höchst charakteristischen Gemälde des St. Patrick auf, welcher den heidnischen König von Cashel tauft. In Rom ward Barry zum vollkommenen Classicisten. Seine „Aphrodite" ist in der Stimmung kühl; aber in der Formengebung sehr edel. Frei und reich in der Form wie im ruhigen Ausdruck sind Barry's Herbst in Griechenland, die Sieger von Olympia, der Blick ins Elysium. Barry's Gemälde im Adelphi (für die Gesellschaft der Künste) sind voll Schönheit der Bewegung und fast durchgängig von reinen Formen.

Ein genauer Kenner der antiken Literatur, *Johann Heinrich Fuessli* aus Zürich (1742—1825), ursprünglich Theolog, vertritt bei den Engländern in energischer Weise die phantastische Richtung. Er nahm seine Formen theils aus der wirklichen Welt, theils schöpfte er dieselben — im Nackten die Werke Michel Angelo's im Auge haltend — aus dem reichen Schatze seiner Phantasie. Fuessli war der Ueberzeugung, dass es die Dichtkunst sei, welche das reichste Feld für die Malerei darbiete — ein Princip, welches die echt malerische Darstellung über den Haufen wirft. Das beste nach antiken Vorstellungen componirte Bild Fuessli's ist „Zeus, welcher das Todesloos des Achilleus abwägt". Das Grausige war ganz besonders der Natur Fuessli's angemessen. Sein Gespenst des Dion, der Incubus (Alp), Ugolino im Hungerthurme (Torre della Gobbia) treiben das Schreckliche auf die Spitze. Seine Bilder zur Boydell'schen Shakspeare-Galerie sind meist schwächlich ausgefallen und nur in einzelnen Scenen, wie bei der Darstellung der wahnsinnigen Lady Macbeth, zeigt sich das Talent des Malers in seiner Grösse.

Das Feld der Historie betrat als der erste und bis jetzt grösste englische Geschichtsmaler *Benjamin West* (1738—1820), als der Sohn einer Quäkerfamilie in Springfield, Pennsylvania, geboren. Seine Vorbildung vollendete West in Rom, wo er bereits im Jahre 1760 eintraf. Besonders eifrig zeichnete West nach der Antike, nach Michel Angelo und Annibale Caracci. In London ward er ein Liebling von Reynolds und der Schützling des königlichen Hofes. In seiner eigenen Art erschien West in seinem Bilde: „Der Tod auf dem fahlen Pferde", in „Jakob, welcher die Söhne Josephs segnet", „Elisa, welcher den Sohn der Sunamitin auferweckt". Die Empfindung ist warm und ungekünstelt, die ganze Conception einfach und kraftvoll. West lieferte viele Bilder aus der classischen Geschichte und Mythe: Pylades und Orestes; Hannibal, den Römern Feindschaft schwörend; Alexander der Grosse und der Medicus Philippus; Pätus und Arria; Leonidas; Epaminondas — alles Bilder, welche gegen-

Fig. 168. Der Tod des General Wolfe. Von B. West.

Digitized by Google

wärtig nur mit einer erschreckenden Kälte und Förmlichkeit begabt erscheinen. Völlig frei trat West in seinem berühmtesten Bilde: „Tod des Generals Wolfe vor Quebec" auf (Fig. 168). West hatte seine Aufgabe, entgegen der für die Historie adoptirten antikisirenden Manier, völlig realistisch aufgefasst. Dies Bild besitzt wirksame Concentration der Handlung, Deutlichkeit, bei guter Gruppirung der ausdrucksvollen Figuren, denen nur noch eine Spur jener Trockenheit der Auffassung anklebt, die West fast nie verleugnete. Die Färbung Wests ist sehr ungleichartig, wenig charakteristisch und meist zu schwer behandelt. Seine Seeschlachten können als total verunglückt gelten — ebenso sein „Tod Nelsons".

Trotz der starken Anregung, welche West durch seine historischen Darstellungen dem Nationalgefühl der Engländer gegeben hatte, fiel die Malerei, nachdem *Thomas Lawrence* (1769—1836) an die Spitze der Royal Academy getreten war, wieder zum Portrait und Genre zurück. Lawrence hatte mit sehr geringer Vorbildung eine ausserordentliche Fertigkeit im Zeichnen erworben. Er begann mit dem Zeichnen von Bildnissen und verdiente so viel, um seine Familie wirksam zu unterstützen. Die schöne Persönlichkeit des Jünglings verschaffte ihm die Zuneigung von Reynolds, welcher Alles that, was in seiner Kraft lag, um seinem Schüler die Bahn zu ebnen. Lawrence machte staunenswerthe Fortschritte und ward, fast noch ein Jüngling, Mitglied der k. Akademie und bald, durch die mächtige Protection des Prinz-Regenten, der Modemaler Londons. Seine Rivalen, den trockenen *Opie*, den talentlosen *Beechey* und besonders den vom Könige beschützten *Hoppner*, besiegte er nicht ohne Schwierigkeiten. Lawrence war und blieb Portraitist. Er versuchte zwar seinen Bildnissen etwas Genrehaftes zu verleihen, hat jedoch keine nennenswerthen Genrebilder, vielweniger noch historische Gemälde geschaffen. Sein schönstes Portrait ist Master Lambton (Fig. 169), ein schöner, auf einem Felsenvorsprunge sitzender Knabe in schwarzer Kleidung. Dann folgen im Werthe einige der vielen Bildnisse des Prinz-Regenten (Georg IV.). Der Monarch, als Grossmeister des Hosenbandordens, ist mit pomphafter Draperie fast erdrückt; schöner ist König Georg in seiner rothen Uniform, mit weissen Beinkleidern und Reitstiefeln (Göttinger Bibliothek). Einfach und charakteristisch ist auch König Karl X. von Frankreich, in ganzer Figur, behandelt. Die Bildnisse von Lawrence haben in ihrer ganzen Erscheinung eine ungemein grosse Verwandtschaft mit denen von Reynolds, so dass der jüngere Meister als die geistige Fortsetzung des älteren erscheint. Alle diese Bildnisse, meist in ganzer Figur, namentlich die weiblichen, haben einen gewissen Wurf in der Stellung und Bewegung, welchem die Absicht zu Grunde liegt, der Erscheinung das rein Portraitartige zu nehmen. Dieser Wurf geht bei den weiblichen Bildnissen auf den Eindruck des Graziösen, bei den männlichen auf den des Würdevollen aus, ohne jedoch das Ziel zu treffen.

Von den englischen Malern, welche in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts blühten, ist zunächst *Benjamin Robert Haydon*

(1788—1846) zu nennen. Derselbe begann als Classicist und lieferte später religiöse Bilder, die auf monumentale Bedeutung Anspruch machten. Er blieb ebenso unbeachtet, wie *Cross*, der in der historischen Dar-

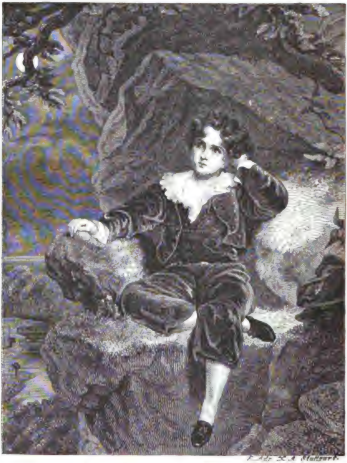


Fig. 169. Master Lambton. Von Lawrence.

stellung höchst Beachtenswerthes leistete (Tod Edwards, Richard Löwenherz verzeiht dem Meuchler Darcy etc.). Haydon schied freiwillig aus dem Leben und Cross starb im Elende.

Dagegen machte sich *David Wilkie* (1785—1841) durch seine Bilder aus dem Volksleben mit grosser Schnelligkeit berühmt. Sein blinder

Digitized by Google

Violinspieler, seine Dorfpolitiker, das Blindekuh-Spiel, die Dorfschule, der Empfehlungsbrief (Fig. 170), die Pfändung, sind auch auf dem Continent allenthalben bekannt geworden. Feinheit der Charakteristik, ein gemüthlich-komischer Zug und sorgsame Anordnung sind die Hauptvorzüge seiner Gemälde. In der Lichtführung und Färbung war Wilkie schwach. An Kraft und Wärme der Auffassung sind die Farbenskizzen unvergleichlich, welche Wilkie auf seiner Reise durch den Orient und Spanien sammelte — z. B. der Tatar (des Grossherrn), in einem türkischen Kaffeehause poli-

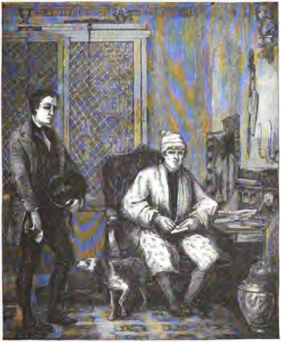


Fig. 170. Der Empfehlungsbrief. Von D. Wilkie.

tische Neuigkeiten erzählend; die Typen der Strassenbevölkerung in einigen Städten Spaniens.

Viel Verwandtes zeigt *William Allan* (1782—1850) mit Wilkie; nur sind Allans Bilder mehr auf eine stärkere Erhebung der Empfindung gerichtet. Oft sinkt dieser Künstler jedoch zur Trivialität herab. Ziemlich allgemein bekannt sind seine Darstellungen aus Walter Scotts Werken. Ueberhaupt wandten sich die Genremaler Englands mit Vorliebe der Illustration von Dichterwerken zu. *C. R. Leslie* hat sich Shakspeare, Cervantes und Yorick erwählt, *William Powell Frith* (geb. 1819) hat nach

Digitized by Google

Goldsmith, Shakspeare und Molière gemalt. *George Cattermole* ist etwas melodramatisch in seinen Romanscenen, während *Francis Stone* durch seine Liebesscenen berühmt wurde, die er Romanen zu entlehnen pflegt. Kraftvoll und lebhaft ist *William Mulready* im seinen fein charakterisirten Bildern aus dem oft sehr ungemüthlichen englischen Knabenleben (Schulscenen, Boxpartien, der Wolf und das Lamm, in welchem Bilde ein Junge mit einem Bulldoggengesichte ein armes Muttersöhnchen angreift, ferner Spielscenen etc.). Namhafte andere Genremaler sind *Chalon* aus Genf, *Knight*, *Collins*, *Horsley*, *Hook*, *Ed. Ward*.

Einen europäischen Ruf hat *Edwin Landseer* (geb. 1798) durch seine genrehaft gefassten Thierstücke erworben. Er malt Wild (der gestellte Hirsch; Nach der Jagd, — ein Hirsch, im Wasser stehend und Athem schöpfend; Heimkehr von der Jagd (Fig. 171) etc.) in aller Ursprünglichkeit des Naturells und macht oft todte Wildthiere zum Mittelpunkte umfassender Genrebilder (Ablieferung des Zinses an die Bolton-Abtei, — einenHirsch, Fische, Vögel u. s. w. zeigend). Noch mehr bewundert sind jene Thierbilder Landseers, in denen den Thieren eine charakteristische Innerlichkeit verliehen wird (der Hund des Lords und der Köter des Portiers, die Meerkatzen, ganz damenhaft aussehend und viele ähnliche Darstellungen). Die Genrestücke mit menschlichen Figuren leiden an Einförmigkeit in der Stimmung der Charaktere (der Sackpfeifer: die Wilddiebe). Im Vortrage sind *Ansdall* und der talentvolle *T. Sidney Cooper* die Nachfolger Landseers. Sie verstanden jedoch nicht die grosse Kunst dieses Meisters, die Aristokratie für sich zu gewinnen und durch ungeheure Preise ihren Bildern einen aparten Werth für die reichen Kunstliebhaber zu verleihen.

Ohne die Schaar anderer englischer Genremaler eingehender zu betrachten, sagen wir noch einige Worte über die Ansätze zu monumentaler Malerei. Der Hauptsache nach ist dieselbe noch nicht über das decorative Studium hinausgekommen. Was in der Decoration geleistet wird, ist allerdings, nach den in den Ausstellungsgebäuden, den Parlamentshäusern und den Theatern gegebenen Proben, bewundernswerth. Als Decoratoren im höheren Sinne stehen *Stanfield*, der jüngst verstorbene *Robertson*, *Eastlake* und *Dyce* als die ersten unter den englischen Künstlern da. Clarkson Stanfield, ein Autodidakt, weicht an natürlicher Begabung keinem Anderen; er ist ebenso vortrefflich in landschaftlichen und architektonischen Prospecten, wie in Genredarstellungen oder historischen Compositionen, obwohl man an seinen Lichteffecten noch immer den früheren Theatermaler herausfühlt. *Charles Lock Eastlake*, der jüngstverstorbene Präsident der königlichen Akademie, sucht die Reinheit der Formen nach Maassgabe der Caracci zu erreichen, componirt indess sehr schwerfällig, wie seine Gemälde nach Milton'schen Stoffen beweisen (Fresken im Gartenpavillon des Buckingham-Palastes in London). Auch Eastlake war genöthigt, sich der Geschmacksrichtung seiner Landsleute zu accommodiren und sich auf die Genremalerei zu werfen. Er malte, ange-

regt durch die Erfolge Leopold Roberts, eine grosse Reihe von Scenen aus dem italienischen Volksleben, sodann, auf das Zeitinteresse eingehend, Kriegsscenen aus den Freiheitskämpfen der Griechen (Fig. 172). Es fehlt

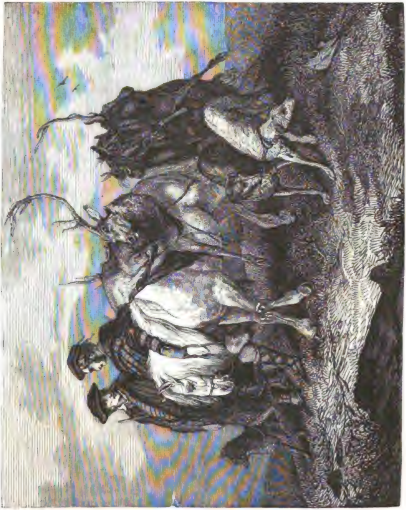


Fig. 171. Heimkehr von der Jagd. Von Landseer.

jedoch diesen Bildern durchweg an frischer Lebendigkeit der Darstellung, wogegen das Landschaftliche oft mit feinem künstlerischen Sinne behandelt ist. —

Digitized by Google

In neuerer Zeit scheint man in England der Freskomalerei grösseren Spielraum einräumen und zur Ausschmückung der Räume, die dem öffentlichen Leben angehören, die monumentale Kunst stärker heranziehen zu wollen. Auch deutet die Bewegung gegen die veralteten Institutionen der königl. Akademie darauf hin, dass das Bedürfniss einer Reform des Kunstlebens allgemein empfunden wird.

Die Fresken in den Parlamentsgebäuden übernahmen *Dyce*, der auch in Deutschland durch seine steifen Genrebilder bekannte, überfruchtbare *Stanley*, ein verunglückter Schüler Kaulbachs, *Horsley* u. A.

Im Landschaftsfache ist die moderne englische Kunst durch *Jos. Mallord William Turner* (geb. 1780) zu grossen Ehren gelangt. Wir werden später auf diesen Meister zurückkommen.

Einer besonderen Pflege und Gunst erfreut sich in England in neuester Zeit die Aquarell-Malerei, und in der technischen Behandlung nehmen die englischen Aquarellisten den ersten Rang ein. Die Zahl der Künstler, welche in diesem Fache zu Ansehen und Reichthum gelangt sind, ist so gross, dass wir uns des Hervorhebens einzelner Namen enthalten müssen. —

Die ganze englische Kunstthätigkeit der Gegenwart ist eine zersplitterte, und hat keinen weiteren inneren Grund, als das persönliche Belieben der Künstler. Selbst grosse nationale Thaten, folgenschwere politische Ereignisse, wie die Eroberung Sebastopols, der Aufstand der indischen Sipahis, sind nicht im Stande gewesen, der malenden Darstellung einen einheitlichen Impuls zu verleihen, und es wird noch lange währen, bevor die Engländer, welche allenthalben das Realistische zu besiegen bestrebt sind, zu einer ursächlichen Entwickelung ihrer Malerei gelangen, wie solche Deutschland und namentlich Frankreich besitzt.

Italien, die Wiege der modernen Kunst, spielt in den letzten Jahrhunderten ihrer Geschichte eine sehr untergeordnete und traurige Rolle. Nur in der Plastik hat der Name Canova's vorübergehend den Glanz vergangener Zeiten wieder aufgefrischt. Die Malerei nahm aus der manieristischen Versumpfung einen Aufschwung zum Bessern durch *Pompeo Batoni* aus Lucca (1708—1787), dem es aber wie Mengs an originaler Gestaltungskraft, an Phantasie und lebendiger Auffassung des Wirklichen fehlte, um erfolgreich in die Entwickelung der Malerei einzugreifen. Batoni strebte nach Vereinfachung der Form, ohne jedoch dabei das Malerisch-Schöne aus den Augen zu verlieren. Sein Colorit ist anmuthig und frisch, oft zum Blühenden und Bunten übergehend, wie es im Geschmack der Zopfzeit lag. Das bekannteste und eines der besten Werke dieses Meisters ist die büssende Magdalene der Dresdener Galerie.

Die gewandte technische Praxis blieb in Italien fortdauernd ein wirksames und glückliches Erbtheil aus vergangenen grossen Tagen. Das bewies der zu seiner Zeit vielgenannte *Andrea Appiani* aus Mailand

Fig. 172. Scene aus den griechischen Freiheitskämpfen. Von Eastlake.

Digitized by Google

(1754—1818), welcher in seiner Vaterstadt den Grund zu einer neuen Schule legte, der einzigen, die es in dem Italien des 19. Jahrhunderts zu einigem Ansehen gebracht hat. Appiani folgte der classicistischen Richtung, ohne jedoch in den theatralischen Ton und die von der Plastik abstrahirte Formgebung zu verfallen. Im Fresco erreichte er fast die Virtuosität eines Giordano. Seine Gestalten entbehren aber durchweg der inneren Lebensfülle, und der Mangel seiner Begabung für das Charakteristische und Individuelle zeigt sich am deutlichsten bei seinen Bildnissen. Appiani war nicht nur in Italien (Frescobilder der vier Evangelisten in S. Maria presso di Celso zu Mailand), sondern auch in Frankreich (für Napoleon, als Maler der französischen Gloire und kaiserlicher Portraits), endlich auch in Deutschland (Deckenbilder der Peterskirche zu Mainz) thätig.

Der Richtung Davids näher stand *Pietro Benvenuti* (1769—1844), welcher in Florenz eine Art Schule gründete, mehr noch der an Erfindungsgabe reichere *Vincenzo Camuccini* (1773—1844), von welchem die Italiener lange Zeit eine neue Blüte der römischen Schule erhofften. Doch kamen beide nicht über das Mittelmaass der derzeitigen Kunstübung hinaus. Einen etwas bedenklichen Ruf erwarb sich *Natale Schiavone* aus Chioggia (1777—1859), welcher vornehmlich in Venedig thäig war und mit seinen Nuditäten (Schloss Rosenstein bei Stuttgart) nicht so sehr den Kunstsinn, als die Lüsternheit seiner Gönner befriedigte.

Die ersten Ansätze des modernen historischen Realismus finden sich bei *Franco Hayez* aus Venedig (geb. 1791), neben welchem dessen Schüler, die Genremaler *Domenico* und *Guglielmo Induno,* als die namhaftesten Vertreter der dem Realismus huldigenden modernen Schule von Mailand erwähnt zu werden verdienen.

DREIZEHNTES BUCH.

Die Malerei der neuesten Zeit von 1820 bis 1860.

ERSTES CAPITEL.

Cornelius und die Schule von München.

Cornelius' früheste Werke; seine römische Periode; Berufung nach Düsseldorf und München; seine Kunstweise. — Cornelius monumentale Malereien in München. — Die Cartons für den Berliner Campo santo. — Cornelius' Verhältniss zur Münchener Schule. — J. Schnorr: Werke seiner italienischen Periode; seine Monumentalmalereien in München; die Bilderbibel. — Olivier und Rottmann. — M. Schwind. — W. Kaulbach: Werke der Frühzeit in München; die Hunnenschlacht; Wandgemälde des Berliner Neuen Museums; Reinecke Fuchs; Illustrationen zu Shakespeare und Goethe. — Gegenbaur. — Genelli. — Karl Piloty und die Coloristen.

Die Begeisterung, welche in Deutschland während der Freiheitskämpfe aufflammte, war um die Mitte des zweiten Decenniums unseres Jahrhunderts zwar durch die Restaurationspolitik der heiligen Allianz niedergedrückt; das Volksleben ward zwar möglichst in die alten Geleise zurückgeführt; — aber auf den Gebieten der Kunst und Wissenschaft liessen sich die mächtigen Nachwirkungen der Erhebung des Volksgeistes nicht austilgen. Die grossen Zeitideen strebten unwiderstehlich nach einem objectiven Ausdrucke; das neugewonnene Material für die Weltanschauung der Neuzeit drängte nach abgeschlossenen Formen hin. In diese Periode trat *Peter von Cornelius* ein und gab der deutschen Kunst durch sein Wirken einen festen Centralpunkt.

Aus seinen früheren Werken in Rom lässt sich die eigentliche Natur dieses gewaltigen Genius kaum ahnen. Er hatte in der Casa Bartholdi die Auslegung der Träume des Pharao durch Joseph und die Scene gemalt, wie sich der zum Herrn von Aegyptenland gewordene Verkaufte seinen Brüdern zu erkennen giebt. In der Villa Massimi sollten die von Cornelius gelieferten Zeichnungen zur Divina Commedia ausgeführt werden, was aber unterblieb. Für das Nibelungen-Epos und den Faust Goethes hatte Cornelius eine Folge von Darstellungen entworfen, welche, gleich jenen für die Ausführung al Fresco bestimmten Compositionen, zwar eine eigenartige Anschauung documentirten, übrigens aber eine Ungelenkigkeit der Darstellungsmittel verriethen, die ein Kunstverständiger

nur in Betracht des geistvollen Inhalts der Compositionen zu übersehen vermochte. Seine Bedeutung verdankte Cornelius in seiner ersten Periode weniger Dem, was er geleistet hatte, als Dem, was er war. Entschieden, fast schroff in seinen künstlerischen Ansichten und Urtheilen, schien der Inhalt seiner Persönlichkeit ein zu grossartiger, als dass der Künstler demselben in seiner römischen Zeit den vollen Ausdruck durch seine Productionen geben konnte. Die zarte, innige Empfindung war nie das Element dieses Meisters und zur Hingabe an die Gothik konnte sich die stolze Unabhängigkeit seines Naturells nicht gewöhnen. Er war geschaffen, um sich seinen eigenen Weg zu bahnen. Was er vor dem Jahre 1821 schuf, scheint mehr ein Prüfen seiner Kräfte zu sein. Es waren geniale Fragmente, die aber dennoch bedeutsam genug erschienen, um den Namen Cornelius in Deutschland berühmt zu machen. Gleichwohl überraschte es in den künstlerischen Kreisen, als Cornelius zum Leiter der in Düsseldorf eröffneten Kunstakademie berufen wurde.

In Düsseldorf blieb Cornelius nur bis zum Jahre 1825 und folgte dann der Aufforderung des Königs Ludwig von Bayern, der ihn zum Dirigenten der Münchener Maler-Akademie berief. Cornelius hatte bereits einen Kreis hoffnungsvoller Kräfte um sich gesammelt: Kaulbach, Eberle, Hermann, Förster, Götzenberger, und nahm einen Anlauf, um die Frescomalerei als die Haupttechnik seiner Schule hinzustellen. Unter den projectirten Arbeiten aus der Düsseldorfer Zeit des Meisters verdienen die Cartons für die Aula zu Bonn genannt zu werden, welche die vier Facultäten darstellten. Cornelius konnte indess den Punkt für die Erschliessung seiner eigenen Kraft noch nicht finden und überliess das Meiste dieser Probearbeiten den Händen seiner Schüler.

Erst in München erhob sich der gewaltige Geist in seiner ganzen Kraft. In völlig abgeklärter Weise entfaltete der Künstler den Reichthum und die Tiefe seiner Ideen. Cornelius war weder der Frescotechnik, noch derjenigen der Oelmalerei völlig mächtig; die Farbe war für ihn etwas durchaus Untergeordnetes, fast Ueberflüssiges. Seine Bedeutung lag in seinen Gedanken. Er umfasste das Tiefste und Grossartigste in seinen Ideen, und operirte mit denselben in völliger Freiheit, obgleich er die strenge Gedanken-Consequenz selten aufgab. Die Concentration mächtiger Ideen in für sich bestehende Kreise, die dennoch mit anderen in genauester Verknüpfung stehen und mit geometrischer Genauigkeit in einander greifen, erscheint bei Cornelius in höchster Ausbildung. Er war seiner Natur nach auf die cyklische Composition hingewiesen; es mussten grossartige Ketten von Gedanken sein, in denen er sein Inneres vollständig zur Erscheinung zu bringen vermochte. Was er dachte, kommt bei Cornelius stets in eigenthümlichen Connex mit den Bedingungen der Ideen — stets erscheint daher der Meister in neuer, durchaus originaler Weise.

Wenn es einen Maler der modernen Zeit — seit Michel Angelo und Raffael — gab, welcher sich nicht an künstlerische Vorbilder anlehnen

konnte, so war es Cornelius. Er war genöthigt, dasjenige, was er gedacht hatte, selbständig mit Formen zu umkleiden. Seine Formen musste Cornelius neu schaffen und in dieser Hinsicht weist er eine entschiedene Aehnlichkeit mit Michel Angelo auf.

Zwar besitzt Cornelius eine genaue Kenntniss der Formenbildung der Antike, der Gothik, wie der Cinquecentisten; aber keines dieser Elemente erweist sich ausreichend, um ihm als Darstellungsmittel zu dienen. Cornelius ist kein Anatom, gleich Michel Angelo; er hat es weniger damit zu thun, durch das Aeusserliche einer besonderen Figur einen besonderen Gedanken auszudrücken, sondern er richtet sein Augenmerk auf die Versinnlichung eines Gedankenkreises durch eine Composition, welche fast ausschliesslich durch die Idee bestimmt wird. Für die malerische Erscheinung hat Cornelius keinen Sinn. Man hat diesen Künstler einen plastischen Maler genannt. Seine Werke tragen allerdings den Charakter des Sculpturalen, sofern die Art ihrer Wirkung auf den Beschauer ins Auge gefasst wird. Cornelius kann die unmittelbare Empfindung nicht zur Geltung bringen — er erringt seine Triumphe durch die Macht des Spirituellen, und erst die Reflexion über die spiritualistische Höhe, welche der Maler in seinen Gebilden darlegte, wirkt auf das Gefühlsleben des Beschauers zurück. Dass Cornelius der plastischen Formenbildung im Einzelnen so überaus mächtig sei, lässt sich nicht behaupten; ebensowenig wird man, gleichviel welches Werk von Cornelius man wählt, seinen Styl rein finden. Cornelius besitzt wenig Gefühl für Harmonie der Formen; er kann überdem sehr oft diese Harmonie nicht nutzen. Auch das Architektonische seiner Composition, der Aufbau der Gruppen ist nicht von dem Gefühl für die Schönheit der Linienführung und für diejenige der Gesammtform der Gruppen geleitet. Cornelius will Charakter und Action seiner Figuren für die Deutlichmachung seiner Ideen, — alles Andere ist secundär. Oft kann man, nachdem man sich lange der Betrachtung von Werken dieses Meisters enthalten hat, um einen frischen Gesammteindruck zu erhalten, die Beobachtung machen, dass in der Compositionsweise sich eine dem Inhalte derselben entsprechende allgemeine Stimmung geltend macht — wie z. B. in den Reitern der Apokalypse —; bei vielen anderen Bildern macht man diesen Versuch jedoch umsonst. Die Gebilde stehen uns fremd, starr in ihrer Eigenartigkeit, in ihren oft seltsamen Einzelnheiten gegenüber und werden erst dann gefühlsflüssig, wenn wir uns durch ihren spiritualen Inhalt hindurchgearbeitet haben. Cornelius ist fast ausnahmslos ein idealer Maler genannt worden — eine solche Bezeichnung ist jedoch durchaus unstatthaft. In der idealen Darstellung ist die Idee mit der Gefühlswirkung durch die Form aufs Innigste verbunden, bei Cornelius ist der Gedanke und das Gefühl weit von einander getrennt. Cornelius ist ein Spiritualist; der erste, grosse Nachfolger des Michel Angelo Buonarroti seit dritthalb Jahrhunderten.

Das erste monumentale Werk des Meisters in München waren die Fresken in den Hauptsälen der Glyptothek. Der Stoff war aus der grie-

chischen Götter- und Helden-Mythe entnommen. Cornelius lieferte aus den antiken Materialien einen neuen Mythenkreis, welcher gleichsam den Schlüssel zu den Mythen der Griechen hergab und die antike Weltanschauung mit derjenigen unserer Zeit in genaueste Verbindung brachte. Der Meister entfaltete bei diesen Schöpfungen eine im höchsten Grade bewundernswürdige Kraft, den innersten Kern der griechischen Mythe zu treffen, die concrete Form umzubilden, den Sinn umzudeuten und für seine Zwecke neu zu organisiren. Die Personen werden bei Cornelius zu rund abgeschlossenen Begriffen. Was er durch seine spiritualistische Speculation zerlegte, vermag er kraftvoll wieder zu neuen Gedanken-Factoren zu verbinden, aus denen schliesslich die Formenbildung hervorspringt. Man könnte diesen erstaunlichen Schöpfungsprocess Dichten nennen; aber das Dichten schliesst eine Reihe von unwillkürlichen Acten in sich, die wir bei Cornelius anzudeuten nicht wagen können. Thorwaldsen z. B. dichtete seinen Alexanderzug; aber Cornelius dachte seine riesenhaften Ideen-Cyklen. Das Beste, was der Dichter giebt, ist das unwillkürlich aus seiner innersten Natur Hervorquellende; das sind die Gebilde, welche fertig, in vollem Gleichgewicht den Gedanken und die Empfindung vereinigend, ans Licht treten. Bei Cornelius finden wir dies Unwillkürliche nicht. Man könnte an einer Reihe von geradezu naturalistischen Zügen das Kennzeichen des unabsichtlichen Producirens zu finden glauben. Dringt man jedoch tiefer ein, so lässt sich diese Meinung nicht aufrecht erhalten. Die Auffindung dieser naturalistischen Züge, welche meist die Deutlichkeit der Intention des Malers auf schlagende Weise fördert, hat nach allen Anzeichen dem Künstler oft mehr Nachdenken gekostet, als die Grundzüge der Composition selbst. Die Fresken in der Glyptothek sind, besonders von den Ausländern — von englischen und französischen Künstlern und Kunstgelehrten*) — aber auch von deutscher Seite oft auf die schreiendste Art missverstanden worden. Es hat sich die Meinung geltend gemacht und ist durch zahllose Wiederholungen fast unanfechtbar geworden, dass Cornelius das Griechenthum in hellenischer Form habe darstellen wollen und mit diesem Vorsatze gescheitert sei. Dass Cornelius in seiner Formengebung kein Grieche ist, kann ein Böotier sehen; dass Cornelius aber, seiner Natur und seinen Zwecken nach, gar nicht darauf ausgehen konnte, das Griechenthum dadurch neu zu beleben, dass er in griechischen Formen neuen, idealen Inhalt darlegte, ist bis heute noch gar nicht zur durchgreifenden Anerkennung gekommen. Die griechische Formengebung ist ungenügend, wo es sich darum handelt, den Inhalt der griechischen Gebilde in neue, freie Ideenkreise hinüberzuführen. Löste Cornelius die physisch-ethische Grundlage der griechischen Götter- und Heldengestalten spiritualistisch auf, — so war diese Operation mit der Zersetzung der concreten plastischen Form der griechischen „Gedankenträger“ ganz unausweichlich verbunden. Wir wollen hier bloss

*) Hier steht Charles Perrier mit seinem, „den Kopf zerbrechenden“ Raisonnement in erster Linie.

die spiritualistische Auffassung der Elemente von Cornelius andeuten. Eros, der Urgeist der Welt und der Naturpotenzen in ihrer Einheit, ist, speciell gefasst, auch der Gott des Lichtelementes. Er erscheint mit dem Adler Jovis. Der Sommer mit Demeter-Ceres und Zephyros, so wie der Mittag mit Helios und den Horen gehören in seine Gestaltensphäre. Der Sieg des Lichts wird durch den Gigantenkampf versinnlicht, dessen Resultat sich im griechischen Olymp darstellt. Das Wasser-Element wird durch Poseidon, den Frühling und den Morgen seiner physischen und ethischen Bedeutung nach, geschildert; dann kommt das Luftelement mit Herbst und Abend, wo man freilich die Hestia und Pallas Athene vermissen könnte. Das Erdelement hat den Winter, die Nacht und Pluton. Die elementaren Kräfte sollen zur Beseelung und Vergeistigung durchgebildet erscheinen, wie Cornelius in der Mythe vom Prometheus, von der Pandora klar zu machen sucht, indem er commentirend in das Gebiet der Heroenwelt herabsteigt. Der Trojanerkampf schliesst sich den obigen Prämissen aus dem Reiche der Naturpotenzen an. Cornelius steht ganz gewiss nicht auf einem archaisch-philosophischen Gebiete, das seine Grenzen unangetastet behaupten könnte. Man kann dem Künstler Unwissenheitsfehler in der Auffassung der spirituellen Gliederung griechischer Mythe, eine Unkenntniss der Vor- und Nebengestalten der die Naturpotenzen vertretenden Götter vorwerfen. Immerhin aber müssen wir von den Fresken der Glyptothek gestehen, dass der Meister in seiner Darstellung den Punkt getroffen hat, um unsere, aus der Analyse griechischer Mythen gewonnenen synthetischen Ideen zum deutlichen Ausdruck zu bringen. Es ist bemerkenswerth, dass Cornelius in den Fresken der Glyptothek noch nicht zu rückhaltsloser Souverainetät hinsichtlich seiner Darstellungsmittel durchgedrungen ist. Das malerische Princip macht sich noch — oft in höchst anmuthiger Weise — geltend und hält seine Formengebung meist in geschlossenen Grenzen, welche aber nicht diejenigen der griechischen Formengebung sind und sein können.

Das zweite grosse Werk dieses Meisters sind die Fresken in den Loggien der Pinakothek zu München (seit 1827). Hier hat Cornelius die Entwickelung der Malerei seit dem Mittelalter in descriptiv-kritisirender Weise gemalt. Es ist sehr bezeichnend für den Spiritualisten, dass er den idealistischen Raffael Santi als den, auf dem Höhepunkte neuerer Kunst stehenden Meister darstellte und den Michel Angelo beiseit schob. Die Erklärung hierfür ist in der Charakteristik des Meisters bereits deutlich genug gegeben.

Weit über diese Fresken hinaus sind die Gemälde, welche Cornelius in der Ludwigskirche in München schuf, erhoben worden. Diese gewaltige Schöpfung ist auch unbestreitbar von allen ausgeführten Arbeiten des Meisters die weitaus bedeutendste und, wenn man von der farbigen Ausführung, die nicht wohl gelungen ist, absieht, als cyklische Composition vielleicht das Höchste, was die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts hervorgebracht hat. Der Grundgedanke des ganzen Wer-

Fig. 173. Von den Fresken der Ludwigskirche zu München. Von Cornelius.

kes ist die Verherrlichung des christlichen Glaubens, des Glaubens an den dreieinigen Gott. Demgemäss hat der Meister sein Werk in drei Gruppen getheilt, von denen die erste Gottvater als Schöpfer und Erhalter der Welt, die zweite Christus als Welterlöser und Weltenrichter, die dritte den heiligen Geist, hier als Gemeinschaft der Heiligen gefasst, zum Gegenstande hat. Für Gottvater wählte Cornelius die Decke des Chorhauptes über dem Hochaltar. Im mittleren Felde des Gewölbes erblicken wir den Weltschöpfer über der von Engeln getragenen Erdkugel thronend und der Sonne und dem Monde ihre Bahnen anweisend, rings umgeben von den himmlischen Heerschaaren, die sich theils anbetend, theils lobpreisend dem Schöpfer nahen (Fig. 173); rechts und links in den Stichkappen erscheinen die Erzengel in zwei Gruppen, rechts Michael, links Gabriel als Hauptfigur. An der Chorwand des Längenschiffes und den Wänden der Seitenschiffe ist Christi Bedeutung als menschgewordener Gott geschildert. Die Altarwand des nördlichen Seitenschiffes enthält die Geburt des Gottsohnes, eine Composition, die durch Würde und Hoheit der Darstellung ebenso ausgezeichnet ist, wie durch heitere Anmuth und selige Weihnachtsfreude. Das Seitenstück zu diesem Gemälde bildet im südlichen Seitenschiffe der Kreuzestod Christi, der hier als Erlöser, dort als Heiland geschildert ist. Als Weltenrichter erscheint er an der Hauptwand des Chores, welche das jüngste Gericht enthält. Dieses kolossale Gemälde von 63 Fuss Höhe und 39 Fuss Breite hat der Meister selbst mit eigener Hand ausgeführt, während die Ausführung der übrigen Darstellungen seinen Schülern angehört. Die auf den heiligen Geist bezüglichen Compositionen füllen das Gewölbe über der Kreuzung des Lang- und Querhauses und die Gewölbe des letzteren. Dort ist der heilige Geist in seinem Wirken veranschaulicht durch Chöre von Heiligen des alten und neuen Testaments, der Patriarchen, Propheten, Apostel, Märtyrer und Glaubenslehrer, hier durch die imposanten Gestalten der vier grossen Kirchenväter und der vier Evangelisten. Unter den letzteren gebührt dem h. Lucas. (Fig. 174), was Tiefe der Auffassung und hoheitsvolle Darstellung anlangt, unbedingt die erste Stelle.

Die Malereien der Ludwigskirche, vor Allem das durch Fülle der Gedanken, Neuheit und Gewalt der Schilderung ausgezeichnete Weltgericht räumten Cornelius den ersten Platz unter den mitlebenden und mitstrebenden Künstlern ein und verkündeten seinen Ruhm weit über die Grenzen Deutschlands hinaus.

Nach Vollendung dieses Riesenwerkes im Jahre 1841 ward Cornelius von dem kunstliebenden Könige Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin berufen, um dort, ohne dass ihm ein bestimmtes akademisches Amt zugemuthet wurde, der Kunst, wie man hoffte, einen grossartigen Aufschwung zu bereiten. Die Berliner, denen die Düsseldorfer näher standen, als die Münchener Künstler, waren geradezu verblüfft, als Cornelius ihnen seine jüngste Composition zur Anschauung brachte: Christus unter den Erzvätern in der Vorhölle (Raczynski'sche Galerie). Christus als Be-

freier der Seelen steht mit ausgebreiteten Armen zwischen einer Menge von Patriarchen; das Ganze ist ein Attitudenstück, bei welchem die Stellungen nicht besonders gerathen sind und die Oelmalerei noch hinter den Stellungen zurückbleibt. Kaum besser würden die kolossalen Umrisse zu Tasso's befreitem Jerusalem empfangen. Die Berliner waren völlig dar-

Fig. 174. Der Evangelist Lucas. Von Cornelius.

über einig, dass die grosse Periode des Meisters längst vorübergegangen sei. Gleichwohl sollte es nach Verlauf einer Reihe von Jahren, die Cornelius in stillem Schaffen verbrachte, offenbar werden, dass der alternde Meister sich die Jugendfrische und das edle Feuer des Geistes in vollem Maasse bewahrt hatte. Er sammelte seine ganze Kraft zur Erfüllung der grandiosen Aufgabe, welche ihm König Friedrich Wilhelm IV. gestellt hatte, zu

den Frescomalereien in der projectirten Friedhofshalle des bis jetzt Entwurf gebliebenen Berliner Domes. Aehnlich wie der Campo santo zu Pisa sollte der Friedhof der Königlichen Familie mit einer Halle umgeben werden, welche sich nach Innen, analog den mittelalterlichen Kreuzgängen, öffnete, nach Aussen aber geschlossene Mauern hatte. Diese vier abschliessenden Wandflächen, jede 180 Fuss lang und 35 Fuss hoch, sollten mit Fresken geschmückt werden, zu denen Cornelius sämmtliche Compositionen zu liefern ausersehen war. Ein grossartigerer Auftrag ist selten oder nie, seit der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle und der Stanzen des Vaticans einem einzigen grossen Künstler zu Theil geworden, und es ist begreiflich, dass das Bewusstsein von der Grösse der Aufgabe erhebend auf die Kraft des Meisters wirkte, der mit diesem Cyklus sich selbst das ehrenvollste Denkmal setzen und seiner künstlerischen Laufbahn das letzte Siegel aufdrücken sollte. Leider haben die Zeitumstände es nicht gestattet, dass des Königs Bauplan verwirklicht wurde. Indess hat Cornelius im Laufe von fünfundzwanzig Jahren die Entwürfe zu seinem Riesenwerke und, wie es heisst, auch den grössten Theil der Cartons dazu vollendet, deren zu erwartende Aufstellung in der preussischen Nationalgalerie wohl eins der wichtigsten kunstgeschichtlichen Ereignisse der Neuzeit abgeben wird. Die Grundidee, welche sich in diesem Freskencyklus aussprechen sollte, war eine ähnliche wie bei den Gemälden der Ludwigskirche, nur mit dem Unterschiede, dass in München die katholische Auffassung des Christenthums maassgebend war und den Gedankenkreis dogmatisch beschränkte, während in Berlin die evangelische Auffassung der Religion Christi der künstlerischen Intention den freiesten Spielraum bot. Den christlichen Glauben als Ueberwinder des Todes und seiner Schrecken zu verherrlichen, dieser Gedanke bildete den Kern, aus welchem der Meister die imposante Folge seiner Compositionen zu entwickeln trachtete. Obgleich seinem Bekenntniss nach Katholik, dachte Cornelius doch zu gross, um durch einseitigen Glaubenseifer seine Kunst zu beschränken — er selbst tadelte seine Jugendfreunde Overbeck und Schadow wegen ihres Uebertritts zum Katholicismus — und darin, dass er die künstlerische Freiheit nicht von dogmatischen Banden gefesselt wissen wollte, zeigt er sich auf einer Stufe mit den grossen Meistern des Cinquecento, die, obwohl gute Katholiken, die Kunst um ihrer selbst willen liebten als die lautere Offenbarung edel-menschlicher Gesittung.

Nur ein Bruchtheil der ausgeführten Cartons für die Malereien des Camposanto in Berlin ist bis jetzt dem grösseren Publicum zugänglich geworden. Jedoch sind sämmtliche Entwürfe durch die Stiche von J. Thäter allgemein bekannt. Vielleicht die bedeutendste Leistung unter diesen Entwürfen ist die Darstellung der apokalyptischen Reiter, Pest, Hunger, Krieg und Tod, eine der fünf zusammengehörigen Compositionen, welche den leiblichen und geistigen Tod und die leibliche und geistige Errettung der Sünder versinnlichen. Die ergreifende Macht des Furchtbar-Erhabenen in dieser Schilderung des menschlichen Verderbens ist selten erreicht,

vielleicht nie überboten worden. Neben diesem Werke dürften die acht Seligkeiten unter den Camposanto-Entwürfen den ersten Rang einnehmen.

Wie grossartig auch die Auffassung und die Thätigkeit von Cornelius sich darstellt, so trugen beide doch nicht jenen Charakter, welcher zu den auf die Nachfolger übertragbaren gehört. Das, was Cornelius leistete, war die That seines höchst original angelegten inneren Menschen. Wie er producirte, das liess sich nicht äusserlich nachahmen, oder als Schulregel aufstellen. Wenn von einer Münchener Malerschule gesprochen wird, deren Haupt Peter von Cornelius ist, so darf nicht vergessen werden, dass sich in den Werken des Münchener Künstlerkreises, welchen König Ludwig um sich sammelte, sehr scharf divergirende Richtungen finden, deren Ursprung nicht auf Cornelius zurückzuführen ist. In Cornelius Fusstapfen trat nur ein einziger seiner Schüler, Kaulbach, wich aber bald in eine ihm eigenthümliche Bahn, wo der Schüler so isolirt steht, wie der Meister auf der seinigen. Die dynamische Wirkung, welche Cornelius auf den Kreis der Münchener Künstler ausübte, kann indess nicht zu hoch angeschlagen werden. Sein Vorbild spornte Jeden zur höchsten Anspannung seiner Kräfte an; sein Blick weckte, wohin er fiel, Leben in der Kunst, und wenn die Münchener Maler sich durch eine Lust am Denken, an mannhaft fester Auffassung hervorthaten und der Empfindungsseligkeit im Allgemeinen fern blieben, so gebührt dem Einflusse des grossen Meisters und seiner Fresken kein geringer Theil an diesen Umständen.

Doch noch ein anderes Moment kam hinzu, um die Richtung der Malerei auf stylvolle Composition, auf Ernst und Grösse der Darstellung in München zu befestigen. Das grossartige Kunstleben, welches unter dem Schutze des jungen bayerischen Königs Ludwig I. sich in München entfaltete, ging aus der gleichzeitigen Pflege aller bildenden Künste hervor. Die Baukunst nahm durch das Wirken Leo von Klenze's, Gärtners und anderer Meister einen bedeutenden Aufschwung und für die Entwickelung der Plastik ward die Thätigkeit Schwanthalers und seiner Schule von hoher Bedeutung. Indem die Malerei mit den Schwesterkünsten gemeinsame Aufgaben zu lösen hatte, sich namentlich der Architektur anzubequemen und in ihre Gliederung harmonisch einzugreifen lernte, wurde sie zu edler Formgebung, harmonischer Bewegung der Linien, zu würdevoller Haltung und klarer Einfachheit der Anordnung genöthigt, und dieser regulirende Einfluss blieb in der Münchener Schule lange Zeit wirksam, wenn er sich auch auf die Dauer nicht behaupten konnte. In demselben Maasse, in welchem später die Aufträge auf grosse, in monumentalem Sinne auszuführende Arbeiten nachliessen, in demselben Maasse verbreitete sich namentlich unter der Aegide der Kunstvereine später die Kunstliebhaberei in den bürgerlichen Kreisen. Die wachsende Zahl kleiner Talente sorgte für kleine Münze und suchte sich durch Entgegenkommen die Gunst des grossen Publicums zu erwerben. Die Frescotechnik, die

noch in den Anfängen ihrer Wiedergeburt stand, verkümmerte zusehends oder erhob sich wenigstens auf keine köhere Stufe, während die Pflege der Oelmalerei zunahm und für die Wandmalerei die Wachsfarben (enkaustische Malerei) in Anwendung kamen, deren Intensivität und kräftigere Wirkung bei bequemerem Gebrauch nothwendig auf eine mehr realistische oder decorative Behandlung des Colorits hindrängten.

Schon bei dem Künstler, welcher unter den gleichzeitigen Münchenern an schöpferischer Phantasie und ursprünglicher Gestaltungskraft dem Cornelius am nächsten steht, sehen wir das Element der Farbe einen Einfluss gewinnen, der den strengen Stylisten von seiner Bahn abdrängt und ihn der, unserer gesammten modernen Anschauung und Bildung angemessenen realistischen Auffassung entgegenführt. Wir meinen *Julius Schnorr von Carolsfeld* aus Leipzig. Von seinem Vater *Hans Veit Schnorr* (1764—1841) in die Kunstübung eingeführt, ging Schnorr im Jahre 1811 zu seiner weiteren Ausbildung nach Wien und einige Jahre später nach Rom, wo er sich an Joseph Koch und Ferdinand Olivier anschloss. Mit einem grossen Sinne für die Landschaft ausgestattet, war Schnorr zunächst auf diese Gattung der Malerei hingelenkt. Eine reiche Folge von Studien, welche in photographischen Nachbildungen neuerdings publicirt worden ist, lassen die eminente Begabung des Meisters für das historische Landschaftsbild erkennen, wie denn auch später bei vielen seiner figürlichen Compositionen die Landschaft sich in einer den Eindruck bestimmenden Weise geltend macht. In den Overbeck'schen Kreis gezogen und für die Darstellungsweise der Quattrocentisten gewonnen, begann er seine Laufbahn als Historienmaler mit den Fresken in der Villa Massimi, welche Scenen aus dem „Rasenden Roland“ darstellen. Dem folgten eine Reihe Staffeleigemälde biblischen Inhalts (Hochzeit zu Cana etc.), die die reiche Erfindungsgabe des jungen Künstlers noch deutlicher hervortreten liessen. Die Gemälde aus dieser Frühperiode des Meisters sind mit einer Simplicität angeordnet, die fast einer absichtlichen Zurückhaltung der Mittel ähnlich sieht, über welche der Meister verfügen konnte. Weder die strengen Formen, noch die schwere Färbung wirken bestechend auf den Beschauer, desto wohlthuender aber die seelenvolle Innigkeit des Ausdrucks und die Zartheit der Empfindung, die in einzelnen Motiven zur Erscheinung kommt. Zu diesen Erstlingswerken des Meisters gehört u. A. auch der „h. Rochus, Almosen austheilend“, in der städtischen Galerie zu Leipzig. Später ging Schnorr, nachdem er 1827 nach München berufen war, zu einer schwungvolleren Darstellungsweise über, die sich mehr dem florentinischen Style des sechzehnten Jahrhunderts näherte und auf lebensvolle dramatische Action zielte. Vielleicht war dabei die Thätigkeit von Cornelius nicht ohne bestimmenden Einfluss gewesen. In München führte er im Königsbau die Nibelungensage in fünf Sälen aus. Obwohl in seiner Formengebung und Charakteristik sich an die Florentiner und Römer der besten Zeit anlehnend, hat doch der Meister das Deutsch-Nationale des Gedichtes durch die mächtigen Gestal-

ten auszudrücken, die Culturhöhe jener dunklen Zeit in einer Menge von Zügen zu Gefühl zu bringen verstanden. Das Dämonisch-phantastische der Sage wirksam zu machen und in der Action die Kraft und das Monumentale des Gedichts wiederzugeben — diesen Theil der Aufgabe löste Schnorr, indess er lediglich aus sich selbst herausschöpfte.

Weniger glücklich ist der Meister in seinen Darstellungen aus der deutschen Kaisergeschichte gewesen, welche er im Saalbau zu München ausführte. Die enkaustische Technik, welche für diese Geschichtsbilder beliebt wurde, diente nicht dazu, die Wirkung der Arbeiten zu heben, die in ihrer dekorativen Behandlung prätensiös aus den Wänden herausspringen und in Folge der Ueberfülle von Formen und Gestalten bei mangelnder Vertiefung der Hintergründe und Ausweitung des Raumes durch Helldunkel beunruhigend auf das Gefühl des Beschauers einwirken. Ausserdem entwarf Schnorr in München noch eine Reihe von Compositionen zu den Hymnen Homers, deren Ausführung in einem Saale des neuen Königsbaues fremden Händen anvertraut wurde. Es sind die Mythen von Demeter, Apollo, Aphrodite und Hermes, welche in je drei Bildern dargestellt sind. Die Behandlung des Stoffes ist eine mehr spielend heitere als ernstgemeinte. Auf langgestreckten Friesfeldern lässt der Meister den Mythos des Gottes oder der Göttin in geistvollen Aphorismen an dem Auge vorüberziehen, oft zwei oder drei der Zeit auseinanderliegende Momente zwanglos in einer Composition vereinigend, so z. B. in dem ersten Bilde zur Mythe des Hermes „Morgens ward er geboren, Mittags schon sang er zur Laute, stahl am Abend die Rinder Apollon, dem Fernhintreffer“, welches mit seiner fein abgewogenen Gruppenbildung und reizvollen Naivetät der Darstellung vielleicht das gelungendste des ganzen Cyclus ist. Unser Holzschnitt giebt aus dieser Bilderreihe die Entführung der Persephone*) (Fig. 175).

Aus der späteren Zeit Schnorrs ist als ein Werk von grossartiger Bedeutung „die Bibel in Bildern“ aufzuführen. Der Maler erscheint hier, fasst man alle Bilder zusammen, in ganz eigenartiger Weise. Einfachheit, Kraft, Deutlichkeit, Schönheit der Formengebung und Nachdruck in der Composition sind in diesem Riesenwerke vereinigt (G. Wigands Verlag, Leipzig). Es mahnt uns an Raffaels Bilderbibel, an die Propheten und Sibyllen in der Sistina von Buonarroti, an die tiefe Religiosität in den altdeutschen Bildern und die naive Treuherzigkeit in Dürers Passionsdarstellungen, ohne dass man sagen könnte, dass Schnorr seiner originalen Weise jemals ungetreu geworden wäre. Völlig gewürdigt — das heisst von dem Volke, für welches die Ausführung der Zeichnungen in Holzschnitt besonders berechnet ist, — wird Schnorrs Bilderbibel erst dann werden, wenn die jüngeren Generationen sich von Kindesbeinen an in diese Darstellungen hineinleben. Das Feste und

*) Nach der bei Arnold in Dresden erschienenen photolithographirten Publication der Hymnenbilder.

Persephone von Aïdoneus geraubt, als sie durch Gäa's List gelockt mit ihren Gespielinnen sorglos Blumen pflückte.

Fig. 175. Aus dem Bildercyklus zu den Hymnen des Homer. Von J. Schnorr von Carolsfeld.

Klarbewusste in Schnorrs Bibel, diese kernigen Formen, welche dem nachbildenden Künstler nichts zu ergänzen übrig lassen, stehen im schärfsten Contrast zu den Evangelienbildern Overbecks, mit ihren weichen, unsicheren Umrissen, die stets an die Luftwirkung erinnern. Schnorr liefert das Thatsächliche, Overbeck die Stimmung des Geschehenden. Doch wäre es schief geurtheilt, wollte man hiernach der Bibel Schnorrs einen protestantischen und den Evangelienbildern Overbecks einen katholischen Charakter zuschreiben. Schnorr lässt das Abzielen auf die Erregung der Empfindung nie aus den Augen; selbst wenn er bis zu äusserster Simplicität gelangt, verschmäht er diese Absicht nicht — er ist concentrirter, um desto nachdrücklicher zu fesseln. Der ideale Zug bei Schnorr erscheint jedoch nicht in völliger Abgeklärtheit: er führt sehr oft entschieden Naturalistisches ein, das er nicht immer stylistisch zu beherrschen vermag. Das Hervordrängen des Urwüchsigen und Reckenhaften in den Nibelungenbildern ist von der Stylistik geboten — in vielen anderen Arbeiten Schnorrs kann das Naturalistische sogar störend werden.

Im Jahre 1846 siedelte Schnorr nach Dresden über, wo er noch jetzt als Director der Gemäldegalerie und Professor der Kunstakademie thätig ist.

Der Sinn für monumentale Grösse und stylvolle Schönheit übertrug sich in München von dem historischen Fache auch auf die Landschaft. Unter den Wiedererweckern der Landschaftsmalerei in unserem Jahrhundert ist *Ferdinand von Olivier* aus Dessau (1785—1841) mit Auszeichnung zu nennen, welcher seit dem Jahre 1833 der Münchener Akademie angehörte. Eine bedeutende Stufe höher steht aber *Karl Rottmann* aus Handschuhsheim (1798—1850). Es ist nicht leicht, in wenigen Worten die Bedeutung Rottmanns auszusprechen. Auch bei ihm herrscht, wie bei Cornelius, die Intention vor, Gedanken zum Ausdruck zu bringen — er kann als Landschafter die Stimmung für seine Wirkung zwar nicht entbehren; aber er beherrscht dieselbe stets durch den grossen Styl des formalen Theils seiner Gemälde. Die dreiundzwanzig enkaustisch gemalten griechischen Landschaften in der Neuen Pinakothek können als die volle Offenbarung seines Genius gelten. Er weiss den dominirenden Motiven stets eine tiefere Bedeutung unterzulegen, ohne dass er je in symbolische Spitzfindigkeiten verfiele. Das Schlachtfeld von Marathon zeigt uns Rottmann z. B. unter der Wirkung eines majestätisch darüber hinrollenden Gewitters; die Geburtsstätte Apollons wird durch einen frischen Stral der Morgensonne beleuchtet u. s. w. Man kann in Bildern keine Reden halten, und würde sehr unverständlich werden, wenn in der Landschaft das Specielle zum Ausdruck kommen sollte — Rottmann aber versteht die Kunst, in seinen Landschaften seine Ideen unverkennbar anzudeuten. Mehr decorativ sind die unter den Arkaden befindlichen italienischen Landschaften Rottmanns gehalten. Hier hat sich der Maler der bezeichnenden Lichteffecte fast entschlagen und wirkt vorzüglich durch den Linienzug der Bodenformen.

Als Mitarbeiter an den grossen Schöpfungen eines Cornelius, Schnorr, Hess traten auf: *Karl Heinrich Hermann* aus Dresden, Schüler von Cornelius (geb. 1801), *Ph. Foltz* und *Herm. Stilke*, von denen später noch die Rede sein wird. *Johann Schraudolph* aus dem Allgäu (geb. 1808), welcher in der Allerheiligenkirche in München sich die Sporen verdiente, schuf später die Fresken im Dome von Speyer, welche neben anderen Vorzügen denjenigen der genauen und freien Einordnung in die architektonische Gliederung besitzen. Hier kann, um aus vielen achtungswerthen Namen nur einen herauszugreifen, noch *Wilhelm Lindenschmitt* aus Mainz (geb. 1806) genannt werden.

Unter den Künstlern der zweiten Generation, welche den Ruf der Münchener Schule zu erhalten wussten, tritt als ein reichbegabter Geist von sprudelnder Erfindungskraft *Moriz Schwind* aus Wien (geb. 1804) glänzend hervor. Die starke Seite dieses Künstlers ist das Mährchen und die Sage. Für die grosse historische Composition ist seine Darstellungsweise nicht wuchtig genug und fast alle Arbeiten dieser Art haben Schwind, zumal die farbige Ausführung grosse Mängel zeigte, wenig Ruhm eingetragen. Seine Zeichnung ist flott und lässt die leichte Hand erkennen, die im raschen Zuge der künstlerischen Intention folgt. Seine Figuren und Gruppen sind anmuthig bewegt und ordnen sich zwanglos in den Raum, den die Composition füllen soll: seine Auffassung ist gemüthvoll, die Schilderung im Volkston gehalten, einfach, klar und ansprechend, oft von glücklichem Humor gewürzt. Es liegt in der Natur seiner Stoffe, dass sie sich stets besser in der Zeichnung ausnehmen, als in voller Farbenausführung. Die schwere Körperlichkeit, die sich in der Oelfarbe ausspricht, eignet sich eben nicht für die luftigen Gebilde und phantastischen Elemente des Volksmährchens. Das Hauptwerk Schwinds ist das Mährchen von den sieben Raben, welches einen Glanzpunkt der Münchener Ausstellung vom Jahre 1858 bildete (photographirt von J. Albert). Von seinen übrigen Werken sind zu nennen die Malereien auf der Wartburg (der Sängerkrieg) und die Fresken im neuen Opernhause in Wien, welche die Zauberflöte zum Gegenstande haben. Einige vortreffliche Radirungen lieferte er zu Scherers deutschem Kinderbuch. — Einer verwandten Richtung folgte *Eugen Neureuther*, geboren in München 1806, dessen Mährchen vom Dornröschen und von der Gänsemagd zu den trefflichsten Erzeugnissen dieser Gattung gehören.

Diese Künstler der zweiten Generation des Münchener Kreises werden alle von *Wilhelm Kaulbach* aus Arolsen (geb. 1805) überstralt. Kaulbach ist einer der ältesten Schüler von Cornelius und ward von dem Meister schon früh mit wichtigen Arbeiten betraut. Nachdem Kaulbach sich mit Cornelius von Düsseldorf nach München übersiedelt hatte, führte er im Palast des Herzogs Maximilian die Fabel von Amor und Psyche in vierzehn Frescobildern aus. Seine Malereien unter den Arkaden

(die Bavaria, die vier Flüsse Bayerns, der Reichthum, die Weisheit) so wie seine Bilder zu Klopstock, Wieland und Goethe im Königsbau erheben sich nicht über den Charakter von ziemlich kühlen Schularbeiten. Seinen ersten durchschlagenden Erfolg erzielte Kaulbauch mit seinen beiden Zeichnungen zu Schillers Verbrecher aus verlorener Ehre, in denen er ergreifende Bilder furchtbarer Seelenconflicte lieferte. Noch schlagender trat seine scharfe Beobachtung des Mienen- und Geberdenspiels geistig zerrütteter Naturen in seinem „Narrenhause" hervor, worin die verschiedenartigsten Gattungen des Wahnsinns mit entsetzlicher Wahrheit charakterisirt sind. Ungleich erfreulicher als bei der Schilderung jener Unglücklichen, deren Seele im Kampf mit dem Leben und der Welt Schiffbruch gelitten, erscheint die künstlerische Begabung des Meisters, wenn er sich der Darstellung der noch von keiner Reflexion berührten ungebrochenen Naivetät des Kinderlebens zuwendet. Dahin gehört eine Reihe von kleinen, ebenso anmuthigen als inhaltreichen Compositionen für den Holzschnitt. Eine Folge von Kalenderbildern hat sich bis zur Gegenwart in der Gunst des Publikums behauptet.

Ganz unerwartet trat Kaulbach mit einer Meisterschöpfung hervor, die ihn mit den Altmeistern Münchens nicht nur, sondern mit den ersten Meistern aller Zeiten auf eine Stufe stellte. Kaulbach schuf seine „Hunnenschlacht", ursprünglich für den Grafen Raczynski ausgeführt, den Kampf zwischen dem Barbarenthum und der humanen Gesittung. Hunnen und Römer setzen, nachdem sie auf dem Leichenfelde niedergestreckt wurden, als Geister in den Lüften den erbitterten Kampf fort. Die Leichen liegen auf der Wahlstatt zerstreut; bereits aber geht es wie ein unwiderstehlicher Zug durch die Glieder der Todten; die Erschlagenen erheben sich und steigen in die Lüfte, sowie sie in die oberen Regionen gelangen, von wildem Kampfesmuth ergriffen. Der Kaiser steht stolz und fest dem wüthenden Anprall der Hunnen gegenüber; obgleich das Gefecht noch wüthet, lässt es sich doch unzweifelhaft erkennen, wohin sich der Sieg wenden wird. In diesem unsterblichen Bilde, welches die vollendete Form neben der stylistisch gefassten Charakteristik, den grossartigen Gedanken mit der gewaltigsten Empfindung in untrennbarer Verbindung zeigt, stellt sich Kaulbach auf seine eigene Bahn. Der Spiritualismus seines Lehrers war hier dem Idealismus gewichen, welcher nichts Anderes ist, als die durch die Form vermittelte Darstellung des empfundenen Gedankens. Während die Hunnenschlacht sich mit jeder Einzelnheit direct an unser Gefühl wendet, bildet das Ganze des Werkes die erhabene Verkörperung einer welthistorischen Thatsache. Diese Geisterschlacht, im Grunde eine Vision, ist in der That Wahrheit, Geschichte. Als später Kaulbach sich die Aufgabe stellte, Geschichte zu malen, den Geist der Historie zu verkörpern, da lieferte er Bilder, welche sich zu der Geschichte der Hunnenschlacht wie ein Traum verhalten.

Die Hunnenschlacht wurde später als Wandgemälde im Berliner Neuen Museum ausgeführt — nicht gerade zu ihrem Vortheil, wenn

auch das Colorit minder grell und auffällig erscheint, als bei den übrigen fünf Colossalbildern, welche Kaulbach in dem gleichen Raume als Illustration der Weltgeschichte vereinigte. Die Malereien im Treppenhause des Neuen Museums, zu welchen Friedrich Wilhelm IV. den Meister berief, haben den Erwartungen nicht ganz entsprochen, welche man von dem berühmten Manne hegte. An räumlichen Dimensionen die colossalsten Arbeiten, die Kaulbach ausgeführt, sind sie, abgesehen von der Hunnenschlacht, leider nicht die glücklichsten Leistungen seiner Palette und seines Genius. Die fünf Compositionen sollen nach des Künstlers Idee folgende Themata behandeln: Die Scheidung der Rassen in Folge der Zerstörung Babels, die Blüte Griechenlands, die Zerstörung Jerusalems als Beginn des christlichen Zeitalters, die Kreuzzüge (Gottfried von Bouillon vor Jerusalem) und die Reformation.

In seinem zerstörten Jerusalem mischt Kaulbach spiritualistische, ideale und reale Elemente bunt durcheinander. Der Thurmbau von Babel und die Verwirrung der Sprachen, sowie das Kreuzzugsbild stehen ziemlich auf derselben Höhe. Die abstracte Synthesis liegt den Bildern zu Grunde; Reales, Allegorisches, Phantastisches, Symbolisches steht nebeneinander; nach Raum und Zeit Geschiedenes ist in dem Bilde zusammengekoppelt. Hier hört alle Controle auf — der Künstler wird, wie Milton in seinem Verlorenen Paradiese, Klopstock in seiner Messiade, durchaus unverantwortlich. In seinem Zeitalter der Reformation hat Kaulbach dem Realen ein bedeutendes Zugeständniss gemacht, indess er die Koryphäen jener Epoche charakteristisch wahr — oft sogar portraitwahr — vorführte. Wollte Kaulbach eine ins Moderne übersetzte Schule von Athen geben: so liegt es greifbar da, dass das Reale nur so weit Platz hatte, als es zum concreten Träger der Ideen wurde. Kaulbach begnügt sich indess mit Andeutungen, symbolischen Zuthaten und gelangt nur bei wenigen Figuren dazu, die Bedeutung Dessen, was der Mann im Leben wirkte, in der blossen Erscheinung durchsichtig zu machen. Am schwächsten ist unter den Berliner Treppenhausbildern „die Blüte Griechenlands“ ausgefallen; diese Composition erhebt sich ihrem Inhalt nach nicht weit über das Niveau des Gemeinplätzigen und lässt am meisten die schwache Seite des Künstlers erkennen, dem der Sinn für die ideale Schönheit antiken Lebens, wie überhaupt für das Einfach-Schöne nicht erschlossen zu sein scheint.

Es ist wohl überflüssig, hinzuzufügen, dass die Riesenbilder Kaulbachs den Probirstein für eine feinbemessene Färbung abgeben mussten. Aber die bestimmte Färbung, auf realistische Gegenständlichkeit ausgehend, drängt die Gemälde dem Beschauer mit einer Zudringlichkeit auf, dass selbst die bedeutenden Dimensionen des Treppenhauses darüber zu eng werden und die Wandflächen nur als Bilderträger erscheinen, die die Schönheit der Architektur erdrücken. Zwischen dem Colorit und dem monumentalen Charakter, den diese Malereien beanspruchen, herrscht derselbe grelle Widerspruch, wie zwischen den realen und symbolischen

Elementen, aus denen die überwiegende Mehrzahl der Compositionen zusammengesetzt ist.

Seine volle Stärke zeigte der Meister in den allegorischen Gestalten, welche die kleineren Wandflächen desselben Raumes schmücken. Hier sind seine Historie und Sage, Kunst und Wissenschaft etc. zu nennen, neben denen die historischen Persönlichkeiten, Moses, Solon, Karl der Grosse, Friedrich Barbarossa fast nüchtern erscheinen. Unser Holzschnitt (Fig. 176) giebt eine Zeichnung Kaulbachs wieder, die unter dem Namen der Sachsen- und Frankenschlacht bekannt ist und in der lebendigen Schilderung des momentanen Affects sowohl wie in der vollendeten Behandlung der Formen des Meisters Stärke erkennen lässt.

Der Humor Kaulbachs, sein Witz, seine Satire haben seinerzeit grosse Bewegungen in der künstlerischen Welt zur Folge gehabt. Heute lässt sich wohl ruhiger darüber urtheilen. Als Humorist und witziger Kopf ist Kaulbach in seinem Arabeskenfries des Museums (die Weltgeschichte als Kinderspiel), bis zur Unerträglichkeit pedantisch, geschraubt, selbst schwerfällig. Der Witz, die Pointe, fällt mit der Darstellung selbst höchst selten auf einen Schlag. Das Gefühl ist beklemmend: entweder hat der Maler für seine witzigseinsollende Idee nicht gleich die Verkörperung, oder für irgend eine launige Verkörperung nicht gleich die Idee zur Hand gehabt. Kaulbach ist von Geburt ein Niederdeutscher und seine Heimat hat den Meister, was die witzige Ader betrifft, deutlich genug gekennzeichnet. Der niederdeutsche Witz ist nie ein abstracter, von der Verkörperung geschiedener, sondern stets concret, wie der Witz im Eulenspiegel und Reinecke de Vos. Kaulbach bewegt sich mit staunenswürdiger Freiheit und Kraft im Elemente des niederdeutschen Volkshumors. In seinen Compositionen zu Reinecke Fuchs entschleiert uns der Meister seine innerste Natur. Hier wird die Phantasie, welche so oft bei Kaulbach die verdrossene Dienerin des Verstandes ist, frei, und die feinste geistige Auffassung verbindet sich mit parodirender, travestirender Komik, die neben ihren vielfachen satirischen Beziehungen in sich noch ein Eigenes birgt — das Humoristisch-Positive in der bunten Welt der Negation. Auf einem Blatte von Reinecke dem Fuchs ist mehr echter Witz und Humor entfaltet, als in jenen Arabesken, mit dem Professorenwitz, welcher dem Künstler sauer genug geworden sein mag. Der Reinecke Fuchs lässt, wohin man auch blickt, die göttliche Mühelosigkeit, die Wonne des Schaffens erkennen.

Das Urtheil über einen Kaulbach ist nicht abgeschlossen. Im Allgemeinen ist es jetzt üblich geworden, denselben zu sehr herabzusetzen. Eine Art Nemesis scheint den Mann zu verfolgen, der am Anfang seiner Münchener Laufbahn durch seine scandalösen Wandmalereien an der Pinakothek mit plumpen oder doch wenigstens an diesem Platze höchst unpassenden Witzen seine Vorgänger, die Neubegründer deutscher Kunst, verunglimpfte. Der Sarkast muss jetzt den Sarkasmus Anderer oft genug ertragen. Seine neuesten Arbeiten, die Cartonzeichnungen zu Shake-

Fig. 176. Die Sachsen- und Frankenschlacht. Von Kaulbach.

speare, Goethe und Schiller, welche die Frauengestalten dieser Dichterheroen verherrlichen sollen, haben eben nicht dazu beigetragen, der Stimme des Spottes Schweigen aufzuerlegen. Die meisten dieser Frauengestalten sind zu sehr à la Kaulbach, aber kaum irgendwo im Sinne Shakespeares, Goethes und Schillers ausgefallen. Nur wenige dieser Bilder treffen den Kern und das Wesen der dichterischen Gestalten und lassen trotz reizender Einzelnheiten, wie sie namentlich bei den Kindergruppen hervortreten, im Allgemeinen das Gefühl unbefriedigt, wenn sie nicht geradezu zurückstossend wirken. Eins der vorzüglichsten dieser Blätter ist unstreitig die Scene aus Werthers Leiden, wo Lotte ihren kleinen Geschwistern das Abendbrod schneidet.

Die Hinüberführung der monumentalen Malerei zum Genre vermittelten in München die Schlachtenmaler *Peter Hess* aus Düsseldorf (1792), dessen Schüler *Dietrich Monten* aus Düsseldorf (1799), *Albrecht Adam* aus Nördlingen (geb. 1786), *Karl von Heideck* aus Lothringen (geb. 1788) und *Kobell*. Von diesen Meistern wurden im Siegessaal vierzehn Schlachtbilder ausgeführt. Als der unstreitig bedeutendste Schlachtenmaler Münchens ist noch der 1813 zu Carlsruhe geborene *Fedor Dietz* zu nennen, von dessen zahlreichen Gemälden („Zerstörungs Heidelbergs durch Melac“, „die Erstürmung von Belgrad durch Max Emanuel“, „die nächtliche Heerschau“) viele durch Lithographieen und Stiche allgemein bekannt geworden sind.

Zu der Münchener Künstlergruppe sind noch zwei Meister zu zählen, welche übrigens eine isolirte Richtung verfolgen. Höchst bemerkenswerth ist *Anton Gegenbaur* aus Wangen (geb. 1800). In den Fresken aus der württembergischen Geschichte im königlichen Schlosse zu Stuttgart zeigt sich Gegenbaur als ein Meister in der Gruppirung und Bewegung. Einige seiner Kampfbilder, wie die Rettung Kaiser Karls IV. durch Eberhard den Greiner, sind durch die Macht in der Action, die reichen Motive und die Klarheit in der Erzählung des Vorganges Werke ersten Ranges. Gegenbaur componirt mit schwungvollster Leichtigkeit; seine Inspiration scheint ihm, welcher die Darstellungsmittel völlig beherrscht, jede Mühe zu ersparen. Freilich gelangt der Meister selten dazu, seine Figuren mehr als äusserlich zu charakterisiren. Mit dieser Allgemeinheit der Auffassung des Charakteristischen stimmt Gegenbaurs Färbung keineswegs. Vielleicht Niemand unter den deutschen Frescomalern beherrscht die Technik in so hohem Grade, wie dieser Meister. Die Kraft, die wundervolle Klarheit seines Colorits, welches mit grossem Glück oft die atmosphärischen Effecte für die nachdrückliche Wirkung seiner Darstellung zur Erscheinung bringt, würde folgerichtig ein tieferes Eingehen in das Individuelle erheischen. Gegenbaur trifft zwar fast immer den Punkt, auf welchem seine historischen Vorgänge concentrirt erscheinen; aber die Figuren sind nicht als die ursächlichen Träger des Geschehenen zu betrachten.

Eine im hohen Grade originale, ganz auf sich selbst stehende schöpferische Kraft tritt uns sodann in *Bonaventura Genelli* entgegen. Es

Fig. 177. Zeus, Ganymed und Eros. Von Genelli.

liegt etwas Unbändiges, Heissblütiges in der Natur dieses wunderbar begabten Künstlers, dem erst im höheren Alter die Ruhe kam, um sich mit der Oelmalerei zu befassen, deren langsame Technik mit ungestümem Schaffensdrange nicht verträglich ist. Auf das Colorit legte Genelli nur geringen Werth. Ihm genügte es, die Gebilde seiner Phantasie mit dem Linienzuge auf der Fläche festzuhalten; höchstens dass er sich zu aquarellirten Zeichnungen verstand, deren auch verhältnissmässig nur wenig vorhanden sind. Genelli ist, wie Cornelius, ein Meister in der Composition und wie dieser am grössten in cyklischen Darstellungen. Beiden kommt es zumeist darauf an, ihr Denken und Empfinden zum vollsten Ausdruck zu bringen, selbst wenn es auf Kosten der Schönheit, der feineren Harmonie der Linien und Formen geschehen sollte. Sonst sind beide Meister sowohl bezüglich des Stoffgebietes wie auch der Auffassung von einander grundverschieden. Während Cornelius sich von dem Sinnlichen abwendet und sich vorzüglich in den Regionen des Symbolischen und Gedankenhaften zu Hause fühlt, treffen wir bei Genelli eine gesunde Fülle sinnlichen Lebens, eine Kraft wahrhaft menschlicher Leidenschaft, die an Rubens erinnern würde, wenn nicht der Adel des Vortrags, die künstlerische Gemessenheit des Ausdrucks den Meister der Antike näher rückte, die, wie bei Carstens, so auch bei ihm, die ersten Aeusserungen seines Genius regelte und bestimmte.

Genelli, welcher im Jahre 1803 in Berlin geboren und von seinem Vater für die Kunst vorgebildet wurde, kam 1820 nach Rom, wenige Jahre nach dem grossen Triumphe, den die neudeutsche Malerei in der Villa Massimi und der Casa Bartholdi errungen hatte. Der Jüngling schloss sich dem römisch-deutschen Künstlerkreise an, aber seine Vorliebe für die Antike wies ihn auf andere Bahnen. Die griechische Mythe lieh ihm den Stoff zu seinen frühesten Compositionen. Zu diesen gehören die Zeichnungen zu Homers Dichtungen, aus denen die beigefügte Abbildung (Fig. 177) entnommen ist. Die Freiheit und Kühnheit, mit welcher er sich seines Gegenstandes künstlerisch zu bemächtigen wusste, erregte grosse Hoffnungen und Erwartungen. Gleichwohl gelang es dem Meister nicht, eine seiner Bedeutung angemessene Geltung zu gewinnen. Er blieb nach seiner 1832 erfolgten Rückkehr ins Vaterland, wo er sich in München niederliess, eine einsame Grösse, die nur von Wenigen verstanden und gewürdigt wurde. Erst die allerneueste Zeit hat dem grossen Genius die nie gesuchte aber längst verdiente Anerkennung gebracht. Nach seiner Uebersiedelung nach München verliess Genelli die antikisirende, mehr auf sculpturalen Aufbau der Gruppen abzielende Richtung und entfaltete seine volle originale Kraft in den achtundvierzig von ihm selbst gestochenen Umrisszeichnungen zu Dante, noch mehr aber in frei erfundenen cyklischen Darstellungen, unter denen „Das Leben einer Hexe“ (in zehn Blättern, gestochen von Merz und Gonzenbach) und „Das Leben eines Wüstlings“ (in achtzehn Blättern, lith. von Georg Koch) die hervorragendste Stelle einnehmen.

Diese Dichtungen, in welchen der Conflict der sinnlichen Leidenschaft mit den sittlichen Grundlagen des Lebens zu ergreifendem Aus-

druck gebracht ist, haben Etwas von jener unmittelbaren Gewalt, mit welcher ein Homer, Dante, Shakespeare und Goethe zum Herzen und zu den Sinnen redet. Manche Sonderbarkeiten und wunderliche Einfälle, die zum Theil auf Rechnung der Vorliebe des Künstlers für das Nackte kommen, wird der Beschauer gern hingehen lassen, ebenso gewisse typische Gesichtsbildungen, denen wir namentlich bei weiblichen Figuren begegnen. Von ausgeführten Compositionen mögen hier noch die Fresken im Härtel'schen Hause zu Leipzig erwähnt sein, spielende Liebesgötter darstellend, welche über den Fenstern angebracht sind; die Hauptgemälde an den Wänden und der Decke sind nicht zur Ausführung gelangt. Ferner „der Raub der Europa", eine grosse figurenreiche Composition, welche der Meister nach einem älteren Aquarell für die Schack'sche Galerie in München in Oelfarben ausführte. Für dieselbe Galerie sollen auch „Der Kampf des Bacchos und Lykurgos" und „Die Vision des Ezechiel", zwei seiner gelungensten Compositionen, in Oel ausgeführt werden. Seit einigen Jahren hat Genelli seinen Aufenthalt in Weimar genommen.

Im Laufe der letzten Jahrzehnte hat sich die Münchener Schule immer mehr ihres ursprünglichen Charakters entkleidet. Der Zug zur monumentalen Darstellungsweise schwächte sich ab, je mehr die Grössen der Schule sich auf sich selbst und von der Akademie zurückzogen oder ihren Wirkungskreis nach anderen Orten verlegten. Der junge Nachwuchs, mit welchem man die leergewordenen Plätze würdig zu besetzen hoffte, verfiel grösstentheils dem akademischen Formalismus und offenbarte seine Inferiorität um so schlagender, je grössere Aufgaben ihm gestellt wurden. Das von oben beliebte Treibhausprincip führte zu nichts als zur Vermehrung der Zahl von Mittelmässigkeiten, die zwar üppig wuchernd, doch nur kümmerliche Früchte hervorzubringen im Stande waren. Die tüchtigsten Kräfte unter den jüngeren Münchener Malern wandten sich dem Genre, der Landschaft und dem Thierstück zu. Auf die Hauptvertreter dieser Gattungen kommen wir später zurück. Es lag in der Natur der Sache, dass gleichzeitig der Ausbildung des Colorits eine grössere Aufmerksamkeit zugewandt wurde und dass man mehr Werth auf die Poesie der Farbe legte, von welcher die ältere Münchener Kunst keine Ahnung hatte. Inzwischen waren in Frankreich und Belgien die coloristischen Studien wesentlich vorgeschritten und wie ehedem Rom, so war jetzt Paris mehr und mehr der Sammelplatz strebsamer Talente geworden, die sich mit Entschiedenheit auf die realistische Seite wandten. Die deutsche Malerei konnte nicht ferner die Einflüsse Frankreichs zurückweisen.

Indess verfiel die auf monumentale Grossheit abzielende Geschichtsmalerei, für welche Delaroche den Ton angab, in Frankreich allmählig der Sucht nach naturalistischer Ausführung des Details, dem Streben nach naturwirklicher Wiedergabe des Stofflichen, nach starken, blendenden Licht- und Farbeneffecten, denen gegenüber der eigentliche

Inhalt, die Idee des Kunstwerks auf ein Minimum von Bedeutung zurücksank. Er ist bezeichnend für die Coloristen vom reinsten Wasser, dass sie bei der Wahl ihrer Stoffe auf die Bedeutung des darzustellenden Vorgangs wenig Rücksicht nehmen, wohl aber durch die Taufe, welche sie der Scene geben, bei dem Beschauer ein ausserhalb des Kunstwerks liegendes Interesse zu erwecken suchen. Von wahrhaft historischer Auffassung ist bei ihnen daher keine Rede, und alle ihre Leistungen erscheinen trotz eingehender Costümstudien und dem zur Charakterisirung der Zeitperiode angehäuften äussern Apparat durchaus modern bis zum Frostigen und Widerwärtigen. Die Menschen selbst, die sie uns vorführen, sind durchweg sehr gewöhnliche Durchschnittsmenschen der Neuzeit, oft freilich carrikirt und überherodisirt, faschingsartig mit Flittern und bunten Lappen drapirt.

Nach der alten Erfahrung, dass die Extreme sich berühren, darf es uns nicht wundern, dass gerade München der von Frankreich einbrechender Strömung die stärksten Zugeständnisse machte und nach einem mit schwachen Mitteln geführten Kampfe gegen die von den jüngeren Talenten vertretenen realistischen Principien dem Naturalismus das akademische Bürgerrecht verlieh. *Karl Piloty* (geb. 1826), das Haupt der neuen Coloristenschule Münchens, ein Künstler von unbestreitbarem Talent und reicher Begabung, wurde zu Anfang der fünfziger Jahre als Professor der Akademie berufen und hat seitdem viele Schüler und Anhänger gefunden, von denen bis jetzt noch wenig zu sagen ist. Von den Gemälden Piloty's dürfte sein „Nero, der das durch Feuer verwüstete Rom durchschreitet“ vielleicht das am meisten bekannte sein. Im Cölnischen Museum sieht man von ihm den eingekerkerten Gallilei, eine Figur die ebenso gut oder besser irgend einen beliebigen anderen Namen führen könnte, ohne dass die Malerei dabei verlöre oder gewänne. Uebrigens scheint es schon jetzt, als wolle die materialistische Wahrheit als einseitig ausgeprägtes Schulprincip doch keine tiefe Wurzeln im deutschen Kunstleben schlagen; die deutsche Natur ist nicht dazu angelegt, und aus der Schule Piloty's sind bereits verschiedene Gemälde hervorgegangen, die nach der Seite des Seelisch-Bedeutsamen ausweichen und neben der Stoffmalerei auch Gewicht auf der Schilderung psychischer Vorgänge legen. Was die Schule Pilotys für die Fortbildung und Entwicklung der deutschen Malerei leisten wird, das zu beurtheilen, wird einer späteren Zeit vorbehalten werden müssen.

Neben Piloty ist als Colorist unter den jüngeren Kräften der Münchener Schule noch *Anselm Feuerbach* mit Auszeichnung zu nennen. Zwar auch durch Pariser Studien gefördert, hat das schöne Talent dieses Künstlers sich doch eine Frische und Ursprünglichkeit bewahrt, die sich in wohlthuender Weise geltend macht. Feuerbach steht im Colorit einem Rahl ziemlich nahe und hat auch wie dieser seinen Geschmack im Anschauen venetianischer Meisterwerke gebildet. Seine Einzelfiguren, wie seine grösseren Compositionen athmen einen Adel des Gefühls und bekunden einen Sinn für Formschönheit, wie er unter den modernen Coloristen

sich selten findet. Das sauber ausgeführte Detail und das Streben nach stimmungsvoller Farben- und Lichtwirkung hat bei ihm nichts von dem aufdringlich coquetten Wesen, mit welchem so manche Modemaler der Gegenwart ihr Publicum zu bestechen suchen. Eins der trefflichsten Werke dieses Künstlers ist seine (1863 in München ausgestellte) Pietà, eine ergreifende Schilderung mütterlichen Schmerzes, bei welcher freilich der Anklang an die christliche Tradition nur noch leise vernehmbar ist.

ZWEITES CAPITEL.

Die Düsseldorfer Schule.

W. Schadow als Künstler und Kunstlehrer. — Das Düsseldorfer Kunstleben. — Vorwiegen der Oelmalerei. — Die realistische Tendenz der Schule. — Die religiöse Malerei: Hübner; Deger etc. — Bendemann. — Das historische Genrebild: K. Sohn; Hildebrandt. — Lessing und der realistische Fortschritt der Schule. — Historien- und Schlachtenmaler: A. Rethel; Leutze; Camphausen.

Einheitlicher, als die sogenannte Münchener Schule, zeigt sich die Schule, welche in Düsseldorf nach dem Abgange von Cornelius emporwuchs. Es war *Wilhelm Schadow* (1789—1862), der Sohn des berühmten Bildhauers, gebürtig aus Berlin, welcher zur Leitung der Düsseldorfer Kunstschule berufen wurde. Durch diesen Meister ward die von den Nazarenern eröffnete religiöse Richtung in eigenthümlicher Weise ausgebildet. Bereits in seinen frühesten Arbeiten, die Klage Jakobs und die Auslegung der Träume durch den gefangenen Joseph (in der Casa Bartholdi in Rom), liess Schadow einen feinen Schönheitssinn erkennen, welcher ihn davor bewahrte, sich der mangelhaften, gothisirenden Formengebung in die Arme zu werfen. Schadow blieb im Wesentlichen der Symbolik getreu, welche auch seine historisch gemeinten biblischen Bilder durchsetzt. Das Gefühlselement ist der Zielpunkt des Meisters. Eine höchst vollendete Formengebung, eine realistische Färbung, welche in Schadows besten Gemälden bis zur physiognomischen Wahrheit durchdringt, sichern den unmittelbaren Eindruck seiner Schöpfungen, die ihres parabolischen Inhalts wegen dennoch auf einem Gebiete stehen, welches nicht von der Empfindung, sondern nur von der beschaulichen Reflexion erreicht werden kann. Dies Doppelte, welches die Werke Schadows im Innern ganz unbarmherzig auseinanderreisst, hat Schadow — wie es denn factisch unvereinbar ist — vergebens zu vereinigen gestrebt. Es ist eine nicht lange Periode in dem Wirken dieses Künstlers, wo er auf

der Scheidehöhe stand, um zu organisch geschlossenen Gebilden überzugehen. Dieser Periode gehören die Bilder an, welche ihm als Künstler die Unsterblichkeit sichern. Schadow gab Existenzbilder, wie die vier Evangelisten (in der Werder'schen Kirche, Berlin), Christus mit den vier Evangelisten, eine wundervolle Schöpfung (Schulpforta), und schritt zu der wirkungsvollen Darstellung des Seelenaffectes in seinem machtvoll rührenden Christus am Oelberge (Kirche zu St. Georg und Jakob in Hannover) und seiner Schmerzensmutter am Kreuzesstamme (Dülmen in Westphalen) vor. Wir kennen nur die letzten drei Bilder aus eigener Anschauung; diese besitzen die göttliche Eigenschaft der Staffeleibilder des grossen Urbiners, dass sie, wie lange und wie oft man dieselben betrachtet, stets aufs Neue fesseln. Die Saiten, welche jene Gemälde Schadows in unserem Innern tönen machen, ergeben immer neue Melodien, neue Accorde. Dann aber griff Schadow mit einer räthselhaften Consequenz wieder zu seiner dualistischen Darstellungsweise zurück. Vom Symbolischen in der Geschichte des verlorenen Sohnes, der klugen und thörichten Jungfrauen (Städel'sches Institut), gerieth der Meister in die blanke Allegorie hinein. Die vielbesprochenen Figuren der Frömmigkeit und Eitelkeit, mit allen Kennzeichen des wirklichen Lebens — die charakteristische Beseelung abgerechnet — versehen, sah der Meister selbst in unerklärlicher Verblendung für eine Offenbarung des Höchsten an, dessen er fähig war. Sie fallen in die unerquickliche Region der Gedanken- und Gefühls-Dämmerung, welche für so viele Leistungen der Düsseldorfer Schule maassgebend werden sollte, ob auch der Stoff dieser Leistungen nicht eben dem religiösen Gebiete angehörte. Der lebensfähige Keim Schadow'scher Production lag, wie betont werden muss, in jenen Bildern, welche die Existenz (mit oder ohne Affect) vertreten.

Unser Holzschnitt (Fig. 178) giebt eine Zeichnung des Meisters wieder, die Grablegung Christi darstellend, eine Composition von hohem Adel und zartem Gefühlsausdruck.

Bedeutungsvoller als in seiner künstlerischen Thätigkeit, erscheint Schadow in seiner Eigenschaft als Lehrer und Leiter der regenerirten Kunstschule zu Düsseldorf (seit 1826). Trotz seiner katholisirenden Richtung, hinter welcher kein rechter Ernst verborgen gewesen zu sein scheint, war er tolerant genug, der Schule keine Tendenz aufzunöthigen. Vielmehr ging er darauf aus, allen Richtungen und Gattungen der Malerei freie Entwickelung zu gewähren und verlieh auch der Landschaft, dem Genre, dem Stillleben das akademische Bürgerrecht. So wurde Düsseldorf eine im eigentlichen Sinne moderne Akademie, in welcher ein mehr republikanischer als aristokratischer Geist herrschte. Jedes tüchtige Streben wurde anerkannt und mit gleicher Liebe gefördert, und der Verkehr der Lernenden wie der Lehrer, der Schüler wie der Meister gestaltete sich zu einem Vereinsleben, wie es selten oder nie auf Akademien geherrscht hat. Dadurch erhielt Düsseldorf eine grosse Anziehungskraft für junge Talente, und die geistige Anregung, welche der gesellige Um-

gang bot, hat vielleicht in manchen Fällen mehr noch als der unmittelbare Unterricht zur Entwickelung begabter Künstlernaturen beigetragen. Auch bedeutende Männer, die ausserhalb der Akademie standen, wie Immermann und der kunstgelehrte Schnaase, traten in nahe Beziehung zu

Fig. 178. Grablegung Christi. Von Schadow.

der Künstlerschaft und gaben neue Impulse zu dem frischen Leben und Streben, dessen heiterste Blüte sich in den Düsseldorfer Künstlerfesten entfaltete.

Indessen hatte das Zusammenleben und Zusammenarbeiten in den Räumen des Düsseldorfer Schlosses, welche sowohl als Unterrichtslocale

wie als Künstlerateliers dienten, doch auch seine Schattenseiten. Es förderte die Uniformität der Schule nicht nur im Guten, sondern auch im Verwerflichen. Die Individualitäten sonderten sich nicht aus, bildeten sich nicht scharf heraus, sondern Alles schwamm sorglos in dem Strome der Behaglichkeit; man trieb die Kunst mehr mit der Gemüthlichkeit eines Dilettanten als eines nach hohen Zielen ringenden Künstlers. Nicht nur die Behandlung des Colorits und die Auffassung der Form wirkte ansteckend, mehr noch war dies in Bezug auf die Ideen der Fall, und ein Sujet, mit welchem Dieser oder Jener Glück gemacht, rief in kurzer Zeit ein Dutzend und mehr verwandte Producte ins Leben. Dazu kam, dass die anfänglichen Erfolge, welche die junge Schule erzielte, ihr eine höhere Meinung von ihrer Leistungsfähigkeit gaben, als thatsächlich gerechtfertigt war. Diese Erfolge gründeten sich vornehmlich auf den realistischen Zug und den coloristischen Reiz, mit welchem die Erstlingswerke der Düsseldorfer Schule sich gleich von vornherein bemerkbar machten. Indem die Schule den Anforderungen der Zeit nachgab und, wenngleich in weniger entschiedener Weise als es bei den Franzosen einige Jahre vorher durch Géricault und Delacroix geschehen war, ihr Streben auf die volle Realität der Erscheinung richtete, gewann sie die Sympathien des grossen Publikums und, was ziemlich dasselbe heissen will, der Kunstvereine, die seit den zwanziger Jahren begründet wurden und sich rasch über ganz Deutschland verbreiteten. Der Sinn für das Monumentale in der Kunst lag der damaligen Zeit noch ferner als der unsrigen, wogegen sie eine erklärliche Freude hatte an der kleinen Münze, die Düsseldorf ausgab. Die Production der Schule wurde in Folge dessen mehr und mehr durch den Geschmack des Publikums als durch ursprüngliche Impulse des schaffenden Geistes bestimmt. Man suchte nach allgemein ansprechenden Stoffen und gefälligen Motiven und prüfte den Werth der Leistung an der Grösse des momentanen Beifalls. Der Mangel an grossen Gedanken, an originaler Kraft und Energie der Darstellung, an welchem die Düsseldorfer Schule in ihren Anfängen litt, erklärt sich auch durch äussere Umstände. In Düsseldorf, der damals ziemlich unbedeutenden, noch dazu seiner ehemaligen reichen Gemäldesammlung beraubten Provinzialstadt, fehlten alle Voraussetzungen, welche in München und Berlin zum Gedeihen der historischen Malerei vorhanden waren, es fehlten die Anregungen, welche das Leben volkreicher, politisch bedeutender Städte gewährt und es fehlte an Aufträgen monumentalen Charakters. Düsseldorf war auf die Pflege der — stets nach realer Gestaltung hindrängenden — Oelmalerei, auf Arbeiten von geringen Maassverhältnissen hingewiesen; es musste seine Stärke in der Technik — in der es freilich bald gegen Frankreich und Belgien zurückblieb — suchen und wurde durch die Macht der Verhältnisse auf das Gebiet des Genres und der Landschaft gedrängt. Das echte Historienbild hat denn auch in Düsseldorf nie recht gedeihen wollen; das dramatische Leben, die grossen Momente des Daseins, in welchen die Entscheidung eines Menschen- und Weltschicksals

fällt, treten nur in ganz vereinzelten Werken von Düsseldorfer Meistern mit überzeugender Gewalt und ergreifender Wahrheit auf, während das anekdotisch gefasste Geschichtsbild, die genrehafte Darstellung geschichtlicher oder aus Werken der Poesie entlehnter Scenen mehr Hände, als vielleicht wünschenswerth, in Thätigkeit setzte.

Es erübrigt noch zur Charakteristik des Düsseldorfer Kunstlebens darauf hinzuweisen, dass die Geschmacksrichtung, welche in den dreissiger Jahren auf dem Gebiete der Dichtkunst herrschte, rasch einen bestimmenden Einfluss sowohl auf die Wahl, als auch auf die Behandlung der Stoffe ausübte, welche die Düsseldorfer in Farbe setzten. Die sentimentale Lyrik, die schwer- und wehmüthige Gefühlspoesie, das Rührstück und die auf Rührung ausgehende Ballade waren damals an der Tagesordnung, und wenn es eine naturgemässe Erscheinung ist, dass die Malerei sich der Gefühlsschwelgerei jener Tage dienstbar machte, so kann es nicht auffällig sein, dass gerade Düsseldorf den geeignetsten Boden zur Aufnahme des sentimentalen Trübsinns darbot. Die Vorliebe für den gemalten Schmerz, für die in Farben gesetzten Verstimmungen der Seele, denen jedes kräftige Motiv mangelt, lag mit der Speculation auf den Geschmack der kunstfreundlichen Menge in einer Richtung.

Die religiöse Malerei, obwohl durch Schadow in hervorragender Weise vertreten, spielte in Düsseldorf eine verhältnissmässig untergeordnete Rolle. Der getreueste Nachfolger Schadows war *Julius Hübner* aus Oels (geb. 1806, lebt in Dresden). Er steht hinter Schadow in der feinen Formengebung, in der Behandlung der Draperie, wie in der zarten Bemessenheit der, auf die localisirte Färbung basirten Harmonie des Colorits zurück. Von grösserer Bedeutung erscheint *Ernst Deger* aus Boeckenem (geb. 1809), dessen Madonnenbilder zu dem Vortrefflichsten zählen, was die Malerei der neuesten Zeit in diesem Fache hervorgebracht. Es liegt der Hauch religiöser Weihe über diesen anmuthig bewegten Gestalten der Maria, als Gottesmutter und als Himmelskönigin (Fig. 179); Deger gelingt es, was dem modernen Künstler so schwer ist, von Ausdruck und Haltung seiner Madonnen das Weltliche abzustreifen und sie in göttlicher Bedürfnisslosigkeit erscheinen zu lassen. Sein Hauptwerk ist der Freskenschmuck der S. Apollinariskirche zu Remagen, welchen er in Gemeinschaft mit seinen Freunden *Karl* und *Andreas Müller* und *Friedrich Ittenbach* anfangs der vierziger Jahre ausführte. Die bedeutendste Composition dieses Gemäldecyklus ist das grosse Bild der Kreuzigung. Eine spätere nicht minder erfreuliche Arbeit sind seine Wandmalereien in der Capelle des Schlosses Stolzenfels. Die Fresken der Apollinariskirche sind das Hervorragendste, was Düsseldorfer Künstler in der Monumentalmalerei geleistet haben.

Ausser den genannten drei Mitarbeitern Degers sind noch *Carl Clasen*, *Eduard Steinbrück* und *Christian Köhler* als verdienstliche Maler religiöser Bilder hervorzuheben. Doch haben die letztgenannten auch novellistische, profangeschichtliche und andere Gegenstände in den Kreis ihrer

Fig. 179. Die Himmelskönigin. Von E. Deger.

Darstellung gezogen. Ferner *Theodor Mintrop* (geb. bei Werden 1814), dessen Kinderfiguren, Jesus- und Johannesknaben, Kinderengel sich durch Lieblichkeit und naive Auffassung auszeichnen. Unter den jüngeren Kräften der Düsseldorfer Schule hat sich der früher nur im Fache des Portraits thätige *Julius Röting* aus Dresden durch seine Pietà (1865 in Köln ausgestellt) in die erste Linie der Meister des religiösen Faches gestellt. In diesem Werke verbindet sich eine im hohen Grade vollendete Durchbildung des Nackten und der Gewandung mit einer Kraft und Tiefe der Färbung, wie beides vereint bei Düsseldorfer Arbeiten nur sehr ausnahmsweise anzutreffen ist. Dabei ist der seelische Ausdruck der Maria von ergreifender Wahrheit und wirkt vielleicht um so entschiedener, als der realistische Sinn des Künstlers es verschmäht hat, den symbolisch-traditionellen Apparat, der bei diesem Gegenstande üblich ist, in Anwendung zu bringen. — Den Uebergang vom Andachtsbilde zu der Geschichtsmalerei, welche, wenn sie auch gelegentlich biblische Scenen aufgreift, doch von den symbolisirenden Elementen der kirchlichen Malerei Abstand nimmt, bildet am besten *Eduard Bendemann* aus Berlin, geb. 1806, seit 1862 Director der Düsseldorfer Akademie.

Stimmung der Composition und Reflex derselben in der Färbung bildeten sich zum Charaktermerkmale der Production der Düsseldorfer Schule in ihren Anfängen heraus, bis die Stimmung durch die Färbung entschieden in den Vordergrund trat. Der ersteren, höheren Richtung gehören die Erstlingswerke Bendemanns an. Im Alter von 21 Jahren schuf Bendemann, welcher aus einer jüdischen Familie stammt, die trauernden Juden von Babylon (Kölnisches Museum). Der ganze symbolisch-spielende Kram Overbecks und seiner Genossen, Schadow mitgerechnet, erscheint nichtig gegen die Symbolik, welche in Bendemanns Gemälde sich als völlig in die Beseelung übergegangenes Element darstellt. Der hohe Gedanke findet sein realistisches Maass in der mit voller Lebendigkeit aufgefassten Gruppe der Gefangenen von Babylon. Dies merkwürdige Bild, hinter welchem alle späteren Leistungen Bendemanns zurückbleiben, zeigt, wie weit es das Schulprincip der Düsseldorfer erlaubte, der Monumentalmalerei nahe zu rücken. Bendemanns Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem (Fig. 180) bekundet schon ein gewisses Raffinement: das rein Spiritualistische sucht durch die Unmittelbarkeit der Darstellung das Gefühl zu erregen. Das Gefühl kann jedoch bekanntlich nicht denken. Hier hat Bendemann den schmalen Weg zum Idealen, welches in seinen trauernden Juden mit voller Macht auftritt, verfehlt. Noch weiter abwärts und in die Symbolik hinein treibt Bendemann in seinem Babel und Zion, in welchem der Künstler genau auf dem Standpunkte Schadows anlangt. Im Jahre 1838 siedelte Bendemann nach Dresden über, theils um als Professor der dortigen Akademie zu wirken, theils um die ihm und Hübner übertragenen Malereien im königl. Schlosse auszuführen. Diese Wandbilder lassen namentlich in den der griechischen Welt entnommenen Gestalten und Motiven eine gewisse Unmittelbarkeit

Fig. 180. Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem. Von Bendemann.

der Empfindung vermissen. Der Ton der Idylle, welcher in dem Friese des Thronsaales angeschlagen ist, ist im Allgemeinen glücklich getroffen.

Als trefflicher Colorist ist *Karl Sohn* aus Berlin (geb. 1805) zu nennen. Er wählte seine Stoffe gern, um seine Carnation wirken zu lassen und ward lange Zeit als eine Art von Venetianer angesehen. Heute stehen wir fragend vor Sohns gerühmtesten Bildern, die ausser der prätentiösen Behandlung des Aeusserlichen kaum ein tieferes Interesse zu erregen vermögen. Der Raub des Hylas, das Urtheil des Paris und andere antikisirende Stoffe entbehren, wie das freilich die Natur der Sache mit sich bringt, des inneren Lebens und erscheinen gedankenarm. Die beiden Leonoren, die zu ihrer Zeit grosse Sensation erregten, erheben sich kaum über die Höhe der blossen Schaustellung; in „Romeo und Julia“ ist keine Ahnung von der Bedeutung der Personen, wie solche das ewige Trauerspiel der Liebe des grossen Britten darlegt, zu entdecken; ebenso bleibt „Rinaldo und Armida“ auf der Stufe eines Situationsstückes befangen. Sohn, welcher die feinere Modellirung nicht in der Gewalt hat, verfällt nur zu oft in eine conventionelle Eleganz der Formengebung und sucht seine Mängel in der Beseelung der Figuren durch eine blendende, oft prahlende Färbung zu verdecken. Ein wesentlicher Fehler bei Sohn ist die Unzulänglichkeit seiner Phantasie. Er hat keine reichen Gestaltungsmittel zu verarbeiten und erscheint daher im Ganzen monoton.

Einen grossen Schritt über die Malweise der genannten Düsseldorfer Meister hinaus that *Theodor Hildebrandt* aus Stettin (geb. 1804). Bei Hildebrandt macht sich ein energischer Zug für das Epische und Novellistische geltend. Er führt das Naturalistische in seine Bilder ein und gelangt in seinen besten Werken dazu, sich zum durchbildeten Realen zu erheben. Hildebrandt geht stets der directen Wirkung nach und Einheitlichkeit lässt sich den wenigsten Schöpfungen dieses sinnigen Malers absprechen. Sein Krieger mit dem Söhnchen, noch immer ein Lieblingsbild des deutschen Volkes, ist ein Situationsstück, das durch die tiefe Gemüthlichkeit, neben der liebevollsten Ausführung, wirkt. Aufsehen erregten Hildebrandts „Söhne Eduards“, nach dem Wortlaute Shakspeare's componirt. Die ganze Scene hat einen etwas melodramatischen Anstrich; das Historische tritt vor der genrehaften Auffassung zurück; aber dennoch gehört dieses Bild zu den Perlen der Düsseldorfer Kunstthätigkeit. Dem für die Schule charakteristischen Zuge zum Süsslichen und Weichmüthigen wusste auch Hildebrandt nicht zu entgehen. Sein einst vielbewundertes Bild „Tankred die Klorinde taufend“ (Fig. 181) erscheint heute, wo wir ein kühleres, objectiveres Urtheil gewonnen haben, als ein ziemlich mattherziges, mehr nach dem Modell gearbeitetes als aus dem Feuer der Phantasie geborenes Product. Dies Bild giebt ungefähr das Durchschnittsmaass für die Leistungen der Düsseldorfer genrehaft gefassten Historienmalerei, die den Gedankeninhalt fast durchweg den Werken gefeierter Dichter entlehnt und der eigenen Erfindung nur geringe Anstrengungen zumuthet. Die Wege Hildebrandts und der ihm geistes-

Fig. 181. Tankred und Klorinde. Von Th. Hildebrandt.

Digitized by Google

verwandten Maler, wie *Hermann Stilke*, geb. in Berlin 1803, (Hauptwerke: die Pilger in der Wüste, der verwundete Kreuzritter, die Kreuzfahrer), u. A., führten schon näher zum eigentlichen Genre, welches den Gattungsmenschen darstellt und bei der Wahl der Situation der Hauptsache nach von malerischen Rücksichten, nicht von poetischen Gedanken oder historischen Intentionen bestimmt wird.

Aus dem Kreise dieser Mittelgrössen des historischen Genres trat gegen Ende der dreissiger Jahre ein eigenartiger, reichbegabter Künstler hervor, dessen Werke hauptsächlich dazu dienten, das einheitliche Gepräge der Schule zu zerstören, indem sie der gefühlsseligen Träumerei, dem Spiele mit unbestimmten Empfindungen zuerst das wahrhaft Reale gegenüberstellten, Menschen mit ausgeprägtem Charakter, bedeutsame Handlungen oder Situationen, die im Ausdruck und in der Geberde ihren verständigen Commentar finden. Dies war *Karl Friedrich Lessing* aus Wartenberg in Schlesien (geb. 1808, jetzt Director der Kunstschule in Carlsruhe). Schon der Entwickelungsgang dieses Meisters ist ein ziemlich ungewöhnlicher. Lessing fand aus dem landschaftlichen Stimmungsbilde und der Landschaft mit lyrisch-bedeutsamer Staffage den Weg zu dem Historienbilde, dessen Schwerpunkt nicht in der dramatischen Action, sondern in den Seelenzuständen der Figuren liegt. Sein erstes namhaftes Bild stellt einen wüsten Kirchhof dar; durch die gewitterschweren Wolken bricht ein scharfer Lichtstral, welcher eine Leichenstätte beleuchtet. Es liegt eine ungemeine Kraft in der Stimmung dieses Bildes; ein merkwürdiger Zusammenschluss des, in dem Detail dargelegten Naturgefühls, welches mächtig auf die Gesammtstimmung des Bildes hinarbeitet. Schwächer ist „das Schloss am Meere“, einen blossen Reflex der Stimmung zeigend, welche sich in der Balladenliteratur jener Zeit kundgab. Kraftvoll lenkte Lessing wieder in sein erstes Geleise ein — er gab seinen berühmten „Klosterhof im Schnee“, mit dem Leichenzuge im Kreuzgange; dann den Klosterhof mit dem ein Grab grabenden alten Mönche. Der Wald mit dem Kreuzritter wäre ohne diesen, ein schwächliches Motiv darbietenden Kämpen vielleicht eindringlicher. Bedeutsamer zeigt sich die Staffage in dem büssenden Räuber, der einem Capuziner seine Beichte aufzwingt (der Wald ist jedoch flau behandelt); gleiches gilt von dem trauernden Räuber. Eine etwas matte Wiederholung der landschaftlichen Stimmung finden wir in dem Walde mit dem Muttergottesbilde an einer Eiche und dem Ritter mit seinem Liebchen, in Andacht versunken.

Diese Richtung auf das Melancholische, Traurig-Ernste spricht sich auch in Lessings frühesten Figurenbildern aus, die noch ganz in dem Niveau der Schule liegen und vor deren Productionen kaum einen anderen Vorzug haben, als dass die beabsichtigte Stimmung vielleicht etwas tiefer herausgeholt ist. Dahin gehört das „trauernde Königspaar“, welches mit anderen trauernden und traurigen Geschöpfen, die Düsseldorf in die Welt setzte, zur Zeit des chronischen Weltschmerzes, der politischen und religiösen Verstimmung ein dankbares Publicum fanden.

Indess änderten sich die Zeiten. Mit dem jungen Deutschland erhob sich eine jugendmuthige Stimmung und ein thatendurstiger Geist trat an die Stelle des in passiver Beschaulichkeit sich selbst verzehrenden Unmuthes. Der Kampfruf ertönte auf literarischem Gebiete, und die Waffen des Geistes richteten sich gegen die Blössen, die Staat und Kirche der fortgeschrittenen Bildung darboten. Zugleich trat der souveraine Humor auf und die Geissel der Satire fiel unbarmherzig ebenso über die Träumer und Schwärmer her, welche sich in ihrem gefühlvollen Unmuth einlullten, wie über die Vertreter verlebter Zustände, unhaltbar gewordener Staats- und Gesellschaftsformen. Es ist bezeichnend, dass in Düsseldorf um diese Zeit der satirische Humor seine Ungezogenheiten begann und *Schrödter* seine „traurigen Lohgerber" malte, die mit wehmüthigen Blicken einer davonschwimmenden Kuhhaut nachschauen.

Unverkennbar ist der Einfluss, welchen das Streben jener Zeit nach geschichtlicher Erkenntniss und nach freier Geistesbildung auf die Thätigkeit Lessings ausübte. Er brach mit der Tradition der Schule, indem er solche Conflicte zum Vorwurf nahm, in denen die sittliche Weltordnung, die humane Freiheit der hierarchischen Selbstsucht, dem kirchlichen Despotismus gegenübertritt.

Das erste Historienbild Lessings war die Gefangennahme des Papstes Paschalis durch Kaiser Heinrich V. Dasselbe hat mehr äusserliches Leben, als Lessing später zu entfalten für gut fand. Eindringlicher und mit vollerer Kraft tritt der historische Realismus in der „Hussitenpredigt" auf. Das Ganze ist aus einem Gusse; die Nuancirung des Ausdruckes ist meistermässig. Obgleich dies Bild den freiesten Schwung von Lessings Compositionen besitzt, so fehlt auch hier das momentane Leben. Das Beharrende, nicht das im Fluge erfasste Bild des Affectes ist das Element Lessings. Seine Composition bleibt in der Situation befangen; die Bedeutung derselben soll uns durch die Stimmung der Figuren aufgehen, welche ihrerseits in feinster realer Weise durchgebildet erscheinen und nur selten ins Generelle fallen. Dies ist eine eigene Art, Geschichte zu malen — vielfach und erbittert angefochten, trägt sie dennoch ihre Berechtigung in sich. Das unmittelbare Erfassen des historischen Ereignisses, die volle Entwickelung dramatischen Lebens ist Lessing unerreichbar geblieben, er giebt den Eindruck, von welchem die Vorstellung des Ereignisses in seiner Seele begleitet ist. Er macht ein lyrisches Gedicht über ein historisches Thema; anstatt dasselbe dramatisch zu behandeln. Aber diese Gedichte sind schön in der Form und tief empfunden.

Die Hussitenpredigt bildete den Anfang eines Bildercyklus aus der Reformations-Periode. Es folgte „Huss vor dem Concil" (Fig. 182), ein trotz mancher Schönheiten doch im Ganzen schwaches Bild, wenn man die Stärke der Stimmung zum Werthmesser nimmt. Die Hauptfigur erscheint doch nicht gross und mächtig genug und erregt in dieser hochmüthigen Versammlung feister oder verlebter Prälaten mehr Mitleiden als Bewunderung. Der Meister hat sich zwar bemüht, den Ausdruck der Ge-

Fig. 182. Huss vor dem Concil. Von Lessing. (Bruchstück.)

sichter zu variiren und durch Abwechselung in den Motiven der Stellung und Bewegung Leben in die Composition zu bringen, aber der Gegenstand selbst bot keine Gelegenheit zur Entfaltung einer grösseren Ausdrucksscala, so dass das Ganze an Einförmigkeit und Monotonie leidet. Ein ähnliches Missgeschick, wie mit seinem Huss, hatte Lessing mit dem eingekerkerten Ezzelino, der nicht glücklich aufgefasst ist, während die Mönche, die ihn zu bekehren abgesandt sind, ungemein fein und lebendig charakterisirt sind. Reicheres Leben entfaltete Lessing in seinem „Huss vor dem Scheiterhaufen" (Sammlung des Königs von Preussen). „Luther, die Bannbulle und die Decretalien des Papstes verbrennend," schloss die bedeutende Folge der Reformationsbilder. Höher, als in diesen Gemälden, lässt sich das Darstellungsprincip der Stimmung nicht steigern.

Einen starken Gegensatz zu Lessing bildete *Alfred Rethel* aus Aachen (1816—1859), dessen Thätigkeit für die Schule selbst ohne Nachwirkung war, da er mit seiner Auffassung vollständig aus ihr heraustrat und auch seinen ständigen Aufenthalt später in Frankfurt nahm, wo er sich an Ph. Veit anschloss. Lessings Schwäche liegt offenbar auf der Seite der Erfindung, es fehlt ihm der grosse Blick für das wahrhaft Historische, die glückliche Inspiration, die das Ereigniss, das Schicksal, wenn man will, in seinen Hauptzügen mit kühnem Wurf aufgreift — nur schrittweise und vorsichtig tastend scheint der treffliche Meister die Umrisse seiner Bilder festgestellt zu haben, stets mit Bedacht auf die malerische Wirkung. Bei Rethel spielt das malerische Princip keine Rolle, ihm genügt im grossen Ganzen die Verfestung seiner Gedanken durch die Zeichnung, und diese Zeichnung ist schwungvoll, kühn, von grossem Zuge. So steht Rethel der Münchener Schule, den Meistern Schnorr und Cornelius viel näher, als den Düsseldorfern. Er ist Idealist, jedoch ohne stylistische Strenge der Formgebung. Seinen Compositionen mangelt häufig der harmonische Zusammenschluss der Gruppen, die gemessene Haltung, die formale Harmonie, in welchem Falle dann die Composition auseinanderfällt oder leer und ärmlich erscheint. Schon bei seinen frühesten Arbeiten machte sich die Kraft und Kühnheit seiner Zeichnung geltend; es waren Scenen aus der Geschichte des h. Bonifacius. Seine umfangreichste Leistung sind die Fresken im Rathhaussaale zu Aachen, welche sich auf Leben und Thaten Karls des Grossen beziehen. Reicher entwickelt erscheint sein Talent in einem Cyklus von Zeichnungen, welcher den Zug Hannibals über die Alpen darstellt. Auf der vollen Höhe seines Kunstvermögens zeigt sich der Meister in seinen Todtentanzbildern, der Tod als Freund und Tröster und der Tod als Gleichmacher. In letzterer Gestalt erscheint der Tod als Anstifter der Revolution, deren Ende darin besteht, dass seine Sichel unter die Massen fällt und Alles „gleich" macht. Ueber diese finstere Auffassung der politischen Umwälzung von 1848, welche die Folge von Bildern offenbar veranlasst hatte, lässt sich rechten — spricht man ihr aber Berechtigung zu, so muss man gestehen, dass der Gedanke gewaltiger und erschütternder kaum durchgeführt werden kann. Diese Todtentanzbilder

sind durch ihre Reproduction in Holzschnitt — nach Dürer'scher Weise mit markigen Strichen ausgeführt — allgemein bekannt geworden.

Als ein ausgezeichneter Schüler Lessings reiht sich *Emanuel Leutze*, geb. in Schw. Gmünd 1816, erzogen in Philadelphia, den Historienmalern Düsseldorfs an. Mit vortrefflichen Darstellungsmitteln ausgerüstet, erinnert dieser Künstler durch seine begeisterte Schaffenslust an Rubens. Die Anschauung Leutze's ist stets hoch, frei; das unbedeutend Scheinende wird in seiner Hand zum Inhaltreichen und während man versucht ist, die Kraft Leutze's in der feinen Auffassung und Ausnutzung des naturgerechten Details zu erblicken, erhebt sich der Künstler mit Riesenkraft und giebt den Beweis, dass er des Grossartigen, Erhabenen völlig Herr sei. Leutze fusst entschieden auf dem Realen, führt jedoch dasselbe nur in seltenen Fällen für den blossen Stimmungsausdruck vor. Seine Gestaltungskraft strebt stets sich vorzudrängen; mit der innerlichen Vertiefung der Figuren nahm es der Meister in seiner ersten Periode nicht sehr genau. Erst später arbeitete er aus aller Kraft, um der reichen Aeusserlichkeit ein genügendes innerliches Gegengewicht zu geben. Könnte man an Leutze tadeln, so liegt der Grund in seiner Productionsweise, die in das Aeusserliche und Innerliche zerfällt und sehr oft von dem Künstler nicht zur völligen Einheitlichkeit gebracht werden kann. Leutze hat manches geistvolle Stimmungsbild gemalt (letzte Soirée Karls I. von England etc.); er behandelt das Landschaftliche mit Virtuosität; erscheint als Colorist auf der Höhe des Bravourhaften — höher aber dürfte Leutze nirgend stehen, als in den Gemälden, in welchen das äusserliche Leben, die machtvoll bewegte Action das Haupt-Interesse an sich fesselt, so in seinem „Uebergang über den Delaware", mit welchem er eine Reihe auf die Freiheitskämpfe seines zweiten Vaterlandes bezügliche Gemälde eröffnete, von denen wir nur noch die „Schlacht bei Monmouth" anführen. Die letzte grosse Arbeit Leutze's waren die Fresken im Capitol zu Washington. Mit Leutze ist der Entwickelungskreis der Düsseldorfer, welcher vom religiösen, symbolischen Stimmungsbilde zur realistisch-historischen Darstellung hinüberführte, an einem Wende- und Abschlusspunkte angekommen.

Als Schlachtenmaler ist neben Leutze noch *Wilhelm Camphausen* aus Düsseldorf (geb. 1818) zu nennen, einer der fruchtbarsten Vertreter dieses Faches. Camphausen ist besonders glücklich in der Schilderung kleinerer Gefechtsmomente, namentlich gelingt ihm die Darstellung von Reiterkämpfen, während seine grösseren Compositionen etwas verstreut und zu wenig concentrirt erscheinen. Eins seiner Hauptwerke ist Blüchers Uebergang über den Rhein bei Caub. Unter seinen neuesten Leistungen verdient der Sturm auf Alsen (Sammlung des Königs von Preussen) besondere Erwähnung.

Auf die Düsseldorfer Genre- und Landschaftsmalerei, welche beiden Gattungen der Schule weit mehr als die historische Schilderei zu Ruf und Bedeutung verholfen haben, kommen wir später zurück.

DRITTES CAPITEL.

Berlin, Wien, Dresden und die Nebenstationen deutscher Kunstthätigkeit.

Die deutschen Kunstschulen und die Künstlerindividualitäten. — München und Düsseldorf in ihren Beziehungen zum allgemeinen deutschen Kunstleben. — Der Berliner Künstlerkreis. — Schinkel; Klöber. — Wach und seine Schüler. — Begas; Krüger; Eybel; Hensel. — Schorn. — Schrader. — Menzel; Plockhorst. — Wiener und Prager Maler. — P. Kraft. — L. Schulz. — Ruben. — Rahl und seine Schule. — Dresdener Maler. — Näke; Vogel. — Ludw. Richter. — Th. v. Oer. — Zumpe; Grosse; Wislicenus. — Jäger. — Carlsruhe; Frankfurt; Stuttgart; Weimar. — Fr. Preller.

Die Neuzeit hat einen ihrer bezeichnenden Züge, die Loslösung des Individualismus von der Gesammtheit, auch in der Kunstwelt geltend gemacht. Der scholiastische Zwang, der Schematismus hat in unserer neuzeitlichen Entwickelungsgeschichte keine Stellung mehr. Einzelne hochbegabte Genien stellen neue Augenpunkte für den Fortschritt auf und glauben die Bahn der Mitstrebenden oder gar der Epigonen bestimmen zu können. Aber schon die Allernächsten, welche als Apostel der neuen Maximen auftreten, deuten dieselben nach Maasgabe ihrer eigenen Individualität. Wir dürfen nur an Carstens, David, Overbeck, Cornelius und Schadow erinnern, um reiche Belege für diese Wahrheit zu finden.

Wir bemerkten bereits, dass von einer eigentlichen Schule, was München betrifft, keine Rede sein könne. Der persönliche Zusammenschluss, der rege Wechselverkehr der Künstler, die gleichartige Stimmung — um das hier fast satirische Wort bona fide zu gebrauchen — gaben freilich dem Wirken der Düsseldorfer einen homogeneren Charakter; aber innerhalb dieser Malerschule wogte und rang es doch auch von individuellen Bestrebungen, um das, was der Schulzwang hiess, zu sprengen und freie Bahn für freies Wirken zu gewinnen. Lessings Erfolg war das zersetzende Agens, welches Haupt und Glieder und die Glieder unter einander trennte. Von da an begann die Auflösung der Schule oder besser der Schulzucht, oder, was dasselbe heisst, die Emancipation der ehemaligen Schüler, deren Ateliers zum Theil grössere Bedeutung gewannen als die Actsäle der Akademie.

In München war von vornherein ein fester Boden für die Entwickelung der historischen Malerei in ihrer monumentalen Richtung gewonnen. Die Kunst war auf ihre höchsten Ziele hingewiesen und reiche Kräfte griffen ein, um diese Ziele zu erreichen. Aber das Wesen dieser Kunst war nicht mit dem Volke, vollends nicht mit dem Volksstamme verwachsen, in dessen Mitte sie grossgezogen wurde. Wie es in Düsseldorf als ein Uebelstand empfunden wurde, dass die Kunst im Allgemeinenl darauf hingewiesen war, die sog. gebildeten Leute zu gewinnen, sie für ihre Aufgaben empfänglich zu machen oder ihre Aufgaben nach den allmälig herausgefühlten Neigungen und Velleitäten des Publicums einzurichten, so lag der Fehler in München auf der entgegengesetzten Seite. Die aristokratische Kunst der Münchener fusste auf der Gunst wohlwollender Fürsten, einer Gunst, die in sofern viel Bedenkliches hatte, als sie in den Entwickelungsgang der Dinge bestimmend eingriff und durch Parforce-Mittel die Knospe zur Blüte und Frucht treiben wollte. Die Folge dieser Treibhauspflege war, dass grosse Talente, wie z. B. Schnorr, von ihrer Bahn abgedrängt oder zur Massenproduction verleitet wurden, während ein schwachbegabter Nachwuchs frühzeitig ins Kraut schoss und die Menge der Kunstproducte zum Werthe der Leistung in keinem Verhältniss stand.

Dieser Zustand wurde auf die Dauer unhaltbar. Die Kunst musste auch in München eine Fühlung mit dem Geiste der Zeit, mit dem gesammten Volksbewusstsein zu gewinnen suchen. Die Volks- und Sitten-, die Balladen- und Anecdotenmaler blieben nicht aus, und auch die Stimmungslandschaft fand ihre Vertreter. Damit war dem Realismus die Bahn gebrochen. Das Ansehen der Akademie sank aber in demselben Maasse, als sich die hervorragendsten Meister von ihr abwandten oder München ganz verliessen, die jüngeren, dem Realismus huldigenden Kräfte zu ihr in Opposition traten, bis endlich in neuester Zeit die extremsten Realisten, Piloty und seine Schule, den völligen Bruch mit der Schultradition herbeiführten. So bleibt es denn immerhin misslich, die Münchener oder die Düsseldorfer Künstlergruppe mit einer generellen Bezeichnung zu versehen und die reichen Sonder-Existenzen, welche die eine, wie die andere Gruppe in sich schliesst, unter jene Bezeichnung schematistisch einrangiren zu wollen. Es lässt sich sogar die allgemeinste Fassung der Charakteristik der beiden Kunstcentren Deutschlands kaum für die Anfangszeit ihres Wirkens festhalten — insofern den Münchenern das Gedankenhafte, den Düsseldorfern das Gefühlsgemässe zugeschrieben wird. Wenn die Münchener ihre Compositionen von der wirklichen Welt loszulösen streben, während die Düsseldorfer die Bedingungen der natürlichen Erscheinung im Auge halten, so finden sich in beiden Gruppen reiche künstlerische Kräfte, die sich dieser Schematisirung nicht fügen. Mögen die Häupter der Schulen, wie wir nachgewiesen haben, scharf von einander sich abscheiden — die Schüler besitzen eine Menge von Berührungspunkten mit den Nachfolgern anderer Richtungen; allenthalben begegnen wir Mischungen, Combinationen, verschiedenen Darstellungsprincipien. Die Malweise

der älteren Düsseldorfer wird durch die jüngste Generation dieses Kreises ebenso aus den Angeln gehoben, wie die Abstraction derer, welche einst auf Cornelius schworen, durch den schweren — im Naturalismus steckengebliebenen — Realismus der Neu-Münchener niedergerannt wurde.

In Prag und Wien entstanden Pflegestätten der Münchener Frescomalerei; die Düsseldorfer sandten in Hübner und Bendemann ihre Apostel nach Dresden, wo dieselben mit dem Münchener Schnorr in Berührung traten. Berlin ward ein Hauptort für die malerische Production, wo Düsseldorfer und Münchener Künstler neben einander arbeiteten. Die Localschulen hatten nicht, wie einst in Italien, mit beschränkter Zähigkeit gewisse künstlerische Elemente cultivirt, um in einer eng umschriebenen Manier sich festzubannen — sie waren nur Factoren gewesen, welche in der allgemeinen deutschen Kunstthätigkeit aufgingen.

Die älteren Berliner Künstler sind in ihren Richtungen von einander sehr abweichend. Hier ist zuerst *Karl Friedrich Schinkel* aus Neu-Ruppin (1781—1841) zu nennen — ein Künstler, welcher, von der Antike ausgehend, in der Architektur, Plastik und Malerei der Erhebung zu gereinigten edlen Formen mit gewaltiger Kraft Bahn brach. Für die Malerei ist Schinkels Thätigkeit jedoch nicht von bedeutender Folge gewesen. Am wichtigsten dürften seine in Oel ausgeführten, meist mit reicher Architektur ausgestatteten Landschaften sein, in denen der Meister das kulturhistorische Element zur Geltung zu bringen strebte (Schinkelmuseum in Berlin). Seine antikisirenden Compositionen für die Vorhalle des Berliner Museums sind nur dürftig beseelt und von schwacher Wirkung. Am genauesten folgt *August von Klöber* aus Breslau (geb. 1794) dieser antikisirenden Richtung. Dieser Künstler hat den Kreis bacchischer und erotischer Mythen zum Object seiner Darstellung erkoren. Es ist zu beklagen, dass eine Reihe Klöber'scher Gemälde nicht als Reliefs zur Wiedergabe gelangt sind, wie z. B. sein Bacchus, welcher, mit zwei Bacchantinnen neben sich, seine beiden Panther tränkt.

Als ein Vertreter der religiösen Richtung erscheint von hervorragender Bedeutung *Wilhelm Wach* aus Berlin (1787—1845), welcher dem nazarenischen Kreise Overbecks in Rom sich anschloss. Es liegt etwas Realistisches in Wach's Gemälden; der Künstler besitzt eine verständige Kühle, welche denselben vor der Verkümmerung in den Regionen des Symbolischen bewahrt. Ein bedeutendes Werk ist die Auferstehung Christi (Petri-Pauli-Kirche in Moskau). Zu lebhafter Gefühlsäusserung vermag dieser Meister in den seltensten Fällen hindurchzudringen. — Der Richtung Wach's folgt dessen Schüler, *Eduard Däge* aus Berlin (geb. 1805). Däge ist weniger schwungvoll in der Zeichnung, als Wach; bei ihm ist die Formengebung academisch einfach, und diese Simplicität wird dem Maler nicht schwer zu geben, weil derselbe eben nicht Ueberfluss an Formen und Motiven besitzt. Seine Symbolik ist oft fesselnd und rührend, wie in dem gebundenen Lämmchen, das die anbetenden Hirten der Madonna und dem Christkinde zu Füssen gelegt haben (Frescobild in der

neuen Capelle des königlichen Schlosses zu Berlin). Die genrehaften Darstellungen Däges sind durch eine stille, unbewegte Innerlichkeit bemerkbar. Die Formen sind stets sauber durchgebildet. — Mehr der Schönheit nachgehend als Wach und Däge zeigt sich *H. A. Hopfgarten* aus Berlin (geb. 1807). Wie sein Mitschüler Däge ist seine compositionelle Abrundung eine in engem Kreise gehaltene und die entwickelte Gefühlsrichtung mangelt. — Auf die mittelalterliche Zeit, auf die Sage und romantische Dichtung haben Kolbe und Begas ihr Augenmerk gerichtet. Der Ansatz des naturalistischen Elementes, oft fein zu realistischen Zügen verarbeitet, ist bei *Karl Wilhelm Kolbe* aus Berlin (1781 — 1853) vertreten. Für die Historie reicht dieser, in sorgsamer Färbung arbeitende Künstler nicht aus. Von seinen historischen Genrebildern ist der „Doge Marino Falieri mit seiner Gemalin auf der Riva de'Schiavoni" in weiteren Kreisen bekannt geworden. *Karl Begas* aus Heinsberg in der Rheinprovinz (1794 bis 1855) nimmt eine isolirte Stellung unter den Berlinern ein. Er ist ein Schüler von Gros und hat viel von dem Feuer der Franzosen angenommen. Seine Formengebung erinnert an die Blütezeit der römischen Schule; er versteht es, selbst einfachen Stoffen ein fesselndes Interesse abzugewinnen. Von besonderem Verdienst ist seine klare, leuchtende Färbung, obgleich dieselbe oft nicht in ursächlicher Verbindung zu dem Inhalt seiner Stoffe steht. Für religiöse Gegenstände ist Begas' Naturell weniger geeignet. Die Lorelei dieses Künstlers ist fast eben so berühmt geworden als Heine's Lied, das dieselbe Sage behandelt.

Der specifisch Berlinische Parademaler ist *Friedrich Krüger* (1797 bis 1857), welcher ein Talent, das für Grossartigeres ausreichend gewesen wäre, in seinen oft lebensgrossen Portraits und Gruppen von Bildnissen fürstlicher Reiter mit glänzenden Uniformen abnutzte. Ueber die blosse Musterungsregion Krügers geht *Adolph Eybel* aus Berlin (geb. 1808) hinaus. Er ist in der übersichtlichen Anordnung der Gruppen nicht eben glücklich. Seine Schlacht von Fehrbellin ist jedoch immerhin, wegen der imposanten Figur des grossen Kurfürsten, ein tüchtiges Bild.

Sehr weichlich, überzart in der Form und meist sich auf die Situation beschränkend, tritt *Wilhelm Hensel* aus Trebbin (geb. 1794) in seinen Bildern — meist religiösen Inhalts — auf. Das Hauptwerk dieses Künstlers ist Christus vor Pilatus, das Hochaltarbild in der Berliner Garnisonkirche. Das Colorit Hensels hat keine physiognomische Verbindung mit der Scene; doch ist hier noch mehr individuelle Wahrheit entfaltet, als in dem Bilde der Samariterin mit Christo am Brunnen (Sammlung des Königs von Preussen). In Bezug auf das Charakteristische sehr oberflächlich gehalten, obwohl geschmackvoll angeordnet ist die von Hensel ausgeführte Ausschmückung des Schauspielhauses in Berlin, in einer Reihe von Scenen nach tragischen Dichtern bestehend.

Ein kraftvoll-männlicher Geist spricht aus den Werken des bedeutendsten Schülers von Wach. Dies ist *Karl Schorn* aus Düsseldorf (1802 bis 1850), ein Künstler von tiefer Einsicht in das Wesen der malerischen

Darstellung, bei welchem nur eine grössere Frische der Charakteristik, ein schwungvollerer Vortrag zu wünschen wäre. Das Schwere, Studirte, Ausprobirte kann Schorn selten verbergen. In seinem grossen Hauptwerke, die gefangenen Wiedertäufer vor dem Bischof zu Münster, ist eine reiche, sinnvolle Charakteristik zur Anschauung gebracht. Das Ganze ist mehr zum Genre gewandt; das Dramatische wird durch das beschreibende Element verdrängt. Vielleicht seine inhaltreichste Schöpfung ist Papst Paul III., welcher sich das von Lukas Cranach gemalte Bildniss Luthers zeigen lässt. „Karl V. im Kloster zu San Yuste" ist in der Stimmung wohl zu sehr geschraubt; voll tiefempfundenen Lebens erscheint dagegen das Bild der Maria Stuart und des unglücklichen Sängers Rizzio. In voller Kraft zeigt sich Schorn in seiner Composition der Sündflut. Die Ausführung des Cartons als Gemälde war dem Meister nicht beschieden (Neue Pinakothek in München).

Den Düsseldorfern sich in seiner ersten Periode anschliessend, dann aber zu belgischen Vorbildern greifend, wirkte Lessings Schüler, *Julius Schrader* aus Berlin (geb. 1815). In seinen ersten Arbeiten schon gab sich ein feiner Sinn für Formen kund und das Colorit des Künstlers erregte in Rom die höchste Bewunderung. Einen Wendepunkt bezeichnet seine „Mainas, im Walde liegend" — eine grobkörnige, verquollene Gestalt mit rohen Gesichtszügen. An seine „Uebergabe von Calais" anknüpfend (1846), malte Schrader das wenig ansprechende Bild von Wallenstein und Seni — Kniestück — bildnissmässig gehalten. Der Astrolog hält den Cirkel auf einen Himmelsglobus aufgesetzt und Wallenstein scheint ihm aufmerksam zuzuhören. Die Färbung ist localisirt. Mit bedeutend grösseren Ansprüchen trat Schrader in seinem „Tod Lionardo da Vinci's" auf. Er hielt sich an die — allerdings unbegründete — Erzählung, dass der greise Künstler in den Armen seines königlichen Freundes Franz I. von Frankreich gestorben sei. Die Figuren sind lebensgross: das Ganze ist sehr äusserlich zusammengebracht und die übrigens schönlinige Gruppenbildung wird auf die unangenehmste Art durch die triviale Figur des Königs unterbrochen, welche, stehend und in einem Winkel von etwa vierzig Graden nach vorn geneigt, im Begriff scheint, zu stürzen. Zu einer starken Stimmung des Situationsbildes ist der Künstler nicht gelangt. Das Colorit, in gebrochenen Tönen sich bewegend, entbehrt der saftvollen Tiefe unter der Oberfläche; die Lichtführung ist nicht geschlossen. Das Ganze hat für ein Genrebild — ebenso wie Wallenstein — eine übergrosse Masse von Leinwand (Sammlung von Payne in Leipzig). Ebendort befindet sich „Milton, seinen Töchtern das verlorene Paradies dictirend" — Kniestück. Die Mädchengestalten gehören der Existenzmalerei an und sind durchgehends bewundernswürdig behandelt. Schrader kommt in diesem Bilde zu einer verklärenden Wirkung des Helldunkels. Milton selbst, in ärmlichem Costüme und dürftiger Körperbildung, erinnert durchaus nicht daran, dass er einer der elegantesten Cavaliere Englands war und bis an sein Ende auf sein Aeusserliches die höchste

Sorgfalt verwenden liess. Auch dies Bild, wie dasjenige, welches den Abschied König Karls I. von England von seiner Familie darstellt, ist im Grunde nichts weiter als ein Genrebild. Dasselbe gilt in noch höherem Grade von dem „Cromwell am Sterbebette seiner Tochter“ (Kölnisches Museum), einer mit dem „Memento mori“ auf Erschütterung des Beschauers ausgehenden Scene. Dem gerühmten Colorit Schraders dürfte die physiognomische Wahrheit abgehen; dasselbe erscheint immer wie ein fremdartiges Medium, durch welches hindurch wir die Gegenstände in einer denselben nicht eigenthümlichen Farbenstimmung erblicken. Schrader ist im Uebrigen als Bildnissmaler nicht ohne Verdienst und seine sorgfältig ausgeführten und durchgearbeiteten Köpfe müssen nicht selten das Bild retten, indem sie die Schwäche der Empfindung, wie der Erfindung verdecken.

Entschiedener als bei Schrader tritt das realistische Darstellungsprincip bei *Adolph Menzel* (geb. in Berlin 1815) zu Tage. Unbeeinflusst durch Schulregeln und akademische Rathgeber hat Menzel seine künstlerische Begabung in ganz eigenartiger Weise entwickelt. Er begann seine Laufbahn als Lithograph und Zeichner und schon seine frühesten Productionen („Künstlers Erdenwallen“ etc.) verriethen den für charakteristische Darstellung des Lebens und des Ausdrucks ungemein begabten Künstler. In der Oelmalerei verdankt er das Meiste ebenfalls seiner eigenen Kraft und seinem angeborenen Farbensinne. Seine ersten Versuche in Oel gehörten nach Stoff und Auffassung dem historischen Genre an, so der „Rechtshandel“, in welchem zwei Männer ihre Streitsache einem Rechtsgelehrten vortragen, im Kostüm des siebzehnten Jahrhunderts gehalten. Diesem Erstlingswerk des Meisters, in welchem derselbe seine scharfe Beobachtung des physiognomischen Lebens, des durch verschiedenartige seelische Vorgänge complicirten Mienenspiels bekundete, folgte eine Reihe von Schilderungen aus der Zeit und dem Kreise Friedrichs des Grossen, unter denen die durch den Stich bekannte „Soirée in Sanssouci“ die erste Stelle verdient. Der Habitus der aristokratischen Welt des achtzehnten Jahrhunderts, der Ton ihrer geistreich-frivolen Conversation und wieder das Eigenthümliche jener Gesellschaft, die sich mit Voltaire um den König sammelte, ist in dem Bilde auf frappante Weise ausgesprochen. Allgemein bekannt ist Menzel durch seine trefflichen Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen geworden. In seinen grossen Compositionen, welche Vorgänge von historischer Bedeutung zum Gegenstande haben, hat Menzel den Beweis geliefert, dass die Naturwahrheit allein nicht genügt, um einen wahrhaft befriedigenden Eindruck zu machen. Menzels letzte grosse Arbeit war der Krönungsakt Wilhelms I. von Preussen, welcher die Vorzüge wie die Mängel des Künstlers lebhaft zu Gefühle bringt. In diesem umfangreichen Ceremonienbilde, dessen Inhalt der Natur der Sache nach für die künstlerische Phantasie ein ganz unfruchtbarer ist, hat Menzel den naturalistischen Eigensinn so weit getrieben, dass er zu Gunsten der vollen Wahrheit selbst auf eine der male-

rischen Gesammtwirkung günstigere Lichtführung verzichtet hat, als sie der Schauplatz der Ceremonie darbot.

Von den jüngeren Berliner Künstlern des historischen Faches, die auf coloristische Vollendung ihr Augenmerk richten und bei den Franzosen in die Schule gegangen sind, sei hier noch *Bernhard Plockhorst* aus Braunschweig erwähnt. Eins seiner vorzüglichsten Bilder „der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan um die Leiche des Moses" (Kölnisches Museum) zeichnet sich durch schwungvolle Zeichnung, lebendige Action und edle Auffassung aus. Weniger scheinen bei dem Künstler die zarten Seiten der Empfindung anzuklingen und die andachtsvolle Stimmung, die religiöse Weihe weiss er seinen biblischen Darstellungen nicht mitzutheilen. Sein kürzlich ausgestelltes „Noli me tangere" leidet zu sehr an moderner Gefühlsweise.

Minder reich an erfolgreichen Bestrebungen zeigt sich die ältere Wiener Malergruppe. Wien erscheint überhaupt in den ersten Decennien unseres Jahrhunderts als ein von bedeutenden Künstlern mehr gemiedener denn gesuchter Platz. Selbst einheimische Meister, wie Steinle und Schwind, wandten sich von dort ab, um lieber draussen im Reich einen Wirkungskreis zu suchen. Es fehlte eben am Hofe wie in den höheren Gesellschaftskreisen Oesterreichs an allem Kunstinteresse und selbst der reiche Clerus hielt zurück, wenn es galt, Kirchen und Capellen mit echten Kunstwerken zu schmücken. Von den Nachzüglern des vergangenen Jahrhunderts, welche die überhandnehmende Leere der Darstellung durch Einführung naturalistischer Züge auszufüllen strebten, ist zuerst *Peter Krafft* aus Hanau (1780 — 1856) zu nennen, welchen der Ruf der Schule Davids 1802 nach Paris zog. Aus der antikisirenden Richtung Davids fand er, nachdem er derselben in seinen Bildern Sappho und Hebe, Oidipus und Antigone, auch durch einen Belisar seinen Tribut gebracht, bald den Weg zu innerlich wahreren Leistungen. Er gab Scenen aus dem bewegten, kriegerischen Leben seiner Jugendperiode, in denen fast stets ein tiefgemüthlicher Ton durchklingt, und schwang sich dann zu der historischen Darstellung auf. Sein „Erzherzog Karl in der Schlacht bei Aspern" ist ein berühmtes Bild geworden. Es liegt Feuer und Wahrheit in der, an Episoden nicht armen Darstellung. Weniger befriedigend sind die Geschichtsbilder aus früheren Perioden: Rudolph von Habsburg tritt einem Priester sein Ross ab etc. Neben Krafft ist *Franz Caucig* (1742 — 1819) als Maler von Andachtsbildern, und *Karl Russ* (1779—1843) zu erwähnen, welcher letztere die Bahn der Romantik betrat. — Den Spuren Kraffts folgte später der ebenfalls aus Hanau gebürtige treffliche Schlachtenmaler *Fritz L'Allemand* (1811—1866).

Die Wiener, welche fast völlig in die Portraitrichtung hineingerathen waren, weil die Bildnissmalerei allein auf materiellen Erfolg zu rechnen hatte, erhielten durch Führich und Kupelwieser (Seite 195 u. 198) einen

neuen Impuls. Indess war das Wirken auch dieser beiden Künstler ohne tiefgreifende Bedeutung und vermochte der Monumentalmalerei, welche zudem nur selten Gelegenheit sich zu bethätigen hatte, keinen nachhaltigen Aufschwung zu verleihen. Der Richtung Führichs folgte *Leopold Schulz* (geb. in Wien 1804), nachdem er in seiner Frühperiode im Dienste Ludwigs I. von Baiern vorzugsweise Stoffe aus der antiken Sagenwelt behandelt hatte. In seinen kirchlichen Malereien (Martyrium des heil. Florian im Kloster gleichen Namens, St. Augustins Disputation mit den Ketzern, Fresken in der Altlerchenfelder Kirche) tritt das dogmatische Element oft so scharf hervor, dass die Kunst darüber zu Schaden kommt. Seine Darstellungsweise hat einen gewissen Schwung, einen Zug zum Grandiosen, ohne jedoch zu wirklicher Grösse zu gelangen.

Grössere Bedeutung beansprucht *Christian Ruben* aus Trier (geb. 1805), wie Schulz ein Schüler von Cornelius. Nachdem er in seinen Zeichnungen zu den Glasgemälden der Auer Kirche und des Regensburger Domes Proben seines Talentes und tüchtigen Strebens abgelegt, ward er zur Leitung der Prager Akademie berufen. Die Beseelung der Figuren, welche bei Ruben meist alle sehr akademisch postirt sind, erscheint ziemlich schwächlich. Der Kern des Stoffes wird für eine Schaustellung aufgegeben. An Figurenreichthum mangelt es den Fresken, welche dieser Künstler im Belvedere zu Prag schuf, nicht, dagegen an kraftvoller Zusammennahme der historischen Bedeutsamkeit. Die Darstellungen gehören der böhmischen Geschichte an. Sein „Columbus, welcher die Küste der neuen Welt erblickt,“ neigt sich zu realistischer Auffassung, ist aber wesentlich ein Schaustück ohne innerliche Bedeutung. Im Jahre 1852 zum Leiter der Akademie zu Wien berufen, ist es Ruben nicht gelungen, dieser Anstalt eine grössere Bedeutung zu verleihen.

Einen höheren Aufschwung nahm das Wiener Kunstleben unter der Wirksamkeit des genialen, der Kunst leider allzufrüh entrissenen *Karl Rahl* aus Wien (1812—1865). Rahl war eine jener seltenen Künstlernaturen, welche mit dem Reichthum der Phantasie Leichtigkeit des Schaffens, sicheren Blick für die Erscheinungen der Wirklichkeit, ausgebildeten Farben- und hohen Schönheitssinn verbinden, dazu, durchdrungen von der Würde der Kunst, rastlos und mit voller Hingebung ihren höchsten Zielen nachstreben. Der Sohn des berühmten Kupferstechers gleichen Namens, legte er schon als Knabe durch correcte und sichere Zeichnung den Grund zu seiner künstlerischen Ausbildung. Auf der Wiener Academie vorgebildet und schon durch eine Reihe grossentheils kirchlicher Gemälde zu Ansehen gelangt, ging er 1833 nach München und 1836 nach Venedig, wo er die Farbenkunst Tizians studirte, der er fortan noch eifriger bemüht war in seinen eigenen Werken nahe zu kommen. Zu verschiedenen Malen in Rom anwesend, dann auch sich nach Paris wendend, suchte er von der alten wie von der modernsten Kunst zu lernen und seinem eigenen Können die letzte Vollendung zu geben. Es wird einer späteren Zeit vorbehalten sein, die ganze Bedeutung des reichbegabten Meisters zu

ermessen und zu würdigen. Hier mag nur ein Hinweis auf seine hervorragendsten Schöpfungen Platz finden. Von der Academie und den Academikern zurückgestossen und über die Achseln angesehen, hatte der von einem edlen Selbstbewusstsein getragene Künstler einen harten Kampf mit dem Schicksal zu bestehen. Den Broderwerb mussten ihm meist Bildnisse liefern, und obwohl er auch als Bildnissmaler seine künstlerische Kraft zur Geltung und zu hoher Anerkennung brachte, so ist es doch zu bedauern, dass dieselbe nicht auf Arbeiten von höherer und allgemeiner Bedeutung verwandt wurde. Erst seine näheren Beziehungen zu dem durch den Arsenalbau und andere treffliche Werke rasch zu verdientem Ansehen gelangten Architekten Theophil Hansen eröffneten dem Meister den Weg zu umfangreichen Arbeiten der monumentalen Malerei. Leider aber sollte die Ausführung der ersten und bedeutendsten cyklischen Composition an den Intriguen seiner Widersacher scheitern. Die herrlichen Entwürfe Rahls zur Decoration des Waffenmuseums im Arsenal verblieben in dem Stadium des Cartons und der Farbenskizze. Die Idee, welche der Künstler dem Gesammtwerke zu Grunde legte, war den Krieg als Mittel zum Frieden und speciell die Siege Oesterreichs als Momente des civilisatorischen Fortschritts zu schildern. Der Grund, welchen man vorgab, um wenigstens die Ablehnung zu motiviren, war, dass die Compositionen nicht „österreichisch“ genug seien. Indess hatte der Meister später (1864) die Genugthuung, zu erfahren, dass auch in den officiellen Kreisen die bessere Erkenntniss von der Aufgabe der Kunst zugleich mit der richtigen Würdigung seiner (Rahls) Kunstweise die Bedenken und Mäkeleien kleinlich gesinnter Seelen zum Schweigen gebracht. Zum Professor der Academie ernannt, erhielt er den Auftrag, die Kuppel des Arsenals mit Fresken zu schmücken und malte darauf in die Felder der Decke und die Halbkreisbögen über den Fenstern die herrlichen Frauengestalten Macht und Einigkeit, Ruhm und Ehre, Klugheit und Muth, ferner Tactik, Strategie und Kriegsgeschichte, Allegorien zwar, aber erfüllt von der Kraft des Lebens, menschliche Wesen zwar, aber götterähnlich gedacht und erfunden, mit der ganzen Pracht eines leuchtenden Colorits ausgestattet, aber doch nicht herabgezogen in die Sphäre des äusserlich prahlenden Pompes, der nur zu oft den Deckmantel der nüchternen Phrase und inneren Dürftigkeit bildet. In der Zwischenzeit hatte Rahl Gelegenheit gefunden, auch an anderen Aufgaben monumentalen Charakters den Reichthum seiner inneren Welt zu offenbaren. So entwarf er den Fries für die neuerbaute Universität zu Athen, in fortlaufenden Darstellungen den Gang der hellenischen Cultur von der Heroenzeit bis zur Predigt Pauli versinnlichend. Wie bei diesem Entwurfe, welcher 1864 eine Wanderung durch Deutschland machte, so zeigte sich auch bei anderen dem antiken Leben angehörenden Stoffen, welche Rahl behandelte, dass er wie Keiner berufen war, die edel-sinnliche, schönheiterfüllte Welt der Griechen vor den Augen der modernen Welt wiedererstehen zu lassen, kaum weniger lebendig und fesselnd, wie es mit den Mitteln der Poesie ein Goethe oder Schiller ver-

Fig. 193. Das Mädchen aus der Fremde. Von Rahl.

macht hat. Dahin gehörten sein die Parismythe behandelnder Gemäldecyklus im Speisesaale des Palastes Todesco in Wien, sein leider nicht zur Ausführung gelangter Argonautenzug (für den Grafen Wimpffen componirt), seine ebenfalls unausgeführt gebliebenen Entwürfe für den Festsaal des grossherzoglichen Schlosses zu Oldenburg aus der Bacchus-, Apollo- und Erosmythe. Die unserem Text beigefügte Abbildung (Fig. 183) ist einem Frescobilde entnommen, welches Rahl in der von Hansen erbauten Villa Wisgrill bei Gmunden ausgeführt hat.

Rahl versammelte um sich eine grosse Zahl von Schülern, von denen einige den Ruf seiner Schule auf die Dauer zu erhalten berufen scheinen. Wir nennen die Ungarn *Than* und *Lotz*, dann *Franz* und *Gustav Gaul*, ersterer als Schlachtenmaler bekannt, endlich *Griepenkerl* und den Landschafter *Joseph Hofmann*.

Von Prager Künstlern ist *Eduard Engerth*, Director der Akademie, welchem neben Führich und Kupelwieser die Ausführung der Fresken in der Kirche zu Altlerchenfeld bei Wien übertragen wurde, namhaft zu machen. Es liegt viel Gemachtes, beinahe Bühnenhaftes in Engerths Vortrage und das Streben nach realistischer Festigkeit der Erscheinung tritt mit einem academischen Habitus der Figuren oft in Widerstreit. Sein Colorit ist glänzend und kräftig. — Seelenvoller sind *Carl Swoboda's* Bilder — „dem Kurfürsten Johann Friedrich dem Grossmüthigen wird das Todesurtheil verkündigt" etc. — obwohl die Auffassung das historische Gebiet nicht zu beschreiten pflegt. Swoboda wirkt in Wien. — In Innspruck wirken *G. Mader* und *A. Plattner*, zwei tüchtige Meister des religiösen Faches, ersterer der Richtung Overbecks folgend, letzterer der Weise von Cornelius nachstrebend.

Eine minder bedeutende Rolle in der Entwickelung des modernen deutschen Kunstlebens spielt Dresden, vordem der Hauptpflegeort der nach Deutschland importirten französischen Zopfkunst. Dresden wäre durch seine herrliche Galerie vielleicht am ehesten befähigt gewesen, der neudeutschen Kunst einen starken Impuls zu geben; aber die Vorarbeit des hier thätigen Raphael Mengs blieb unbenutzt und der academische Hochmuth sorgte auch hier wie in Wien und Berlin für die Unterdrückung jeder selbständig schaffenden Kraft. So ging auch die Thätigkeit von *Gustav Heinrich Näke* aus Frauenstein in Sachsen (1785—1836), welcher sich in Rom an den Overbeck'schen Kreis anschloss, fast spurlos vorüber. Seine nicht gewöhnliche Begabung bekundete dieser bescheidene Künstler durch eine Darstellung der Landgräfin Elisabeth, welche Almosen austheilt (Quandt'sche Sammlung in Dresden), eine Leistung, welche sich durch Wärme der Empfindung und Lebendigkeit des Ausdrucks auszeichnet (Fig. 184). Ebenso wenig gelang es *Karl Vogel von Vogelstein* aus Wildenfels (geb. 1788), der neudeutschen Kunst in Dresden einen festen Boden zu bereiten. Vogels Hauptthätigkeit bestand in der Bildnissmalerei, auf welchem Gebiete er es zu hohem Ansehen brachte. Für die historische

Fig. 196. Die Landgräfin Elisabeth. Von Mücke.

Composition mangelte es diesem Künstler an Gestaltungskraft und lebendiger Auffassung der Erscheinungen des Lebens. Er beschränkt sich deshalb in seinen Gemälden auf die Sphäre des Seelenhaften, ruhig Empfundenen. Seine Darstellung der Künste im Speisesaal des Schlosses zu Pillnitz zeigt eine gefällige Formgebung, ist aber im Uebrigen leblos und ohne Wirkung. An die Art der Existenzbilder Schadows erinnert sein „Leben der Jungfrau Maria" in der Schlosskapelle zu Pillnitz und sein Christus in der katholischen Kirche zu Leipzig. Ausserdem ist noch von den älteren Dresdener Künstlern der seiner Zeit vielbewunderte *Moritz Retzsch* (1779—1857) zu nennen, bekannt durch seine Umrisszeichnungen zu den Dichtungen Schillers (Pegasus im Joche, Glocke etc.), Goethes, Shakespeares u. s. w. Dass diese von einer nüchternen Phantasie ersonnenen, form- und poesielosen Gebilde die grösste Bewunderung der Zeitgenossen erregen konnten, ist insofern von Interesse, als diese Thatsache einen Schluss auf die allgemeine Geschmacksbildung, welche in den zwanziger Jahren herrschte, gestattet.

Gegen Ende der dreissiger Jahre suchte man dem Kunstleben in Dresden durch Herbeiziehung bewährter Meister, wie Bendemann, Hübner und Schnorr, aufzuhelfen. Trotzdem und obwohl gleichzeitig die Plastik in Dresden durch Rietschels Wirksamkeit zur Blüte gelangte, hat die Malerei dort nie recht zu Kräften kommen wollen. Tüchtige Meister des religiösen und historischen Faches sind *Adolph Wichmann* aus Celle (1820—1866), *Adolph Erhardt* aus Düsseldorf (geb. 1813) und *Carl Wilh. Schurig* aus Leipzig (geb. 1818); die Gabe der Erfindung und der scharfen Beobachtung des Lebens scheint diesen Künstlern nur in beschränktem Grade zugemessen zu sein.

Als eine höchst originale und reichbegabte Künstlernatur ist *Ludwig Richter* aus Dresden (geb. 1803) anzuführen. Als Landschaftsmaler einer der verdienstvollsten Nachfolger Kochs gewann Richter eine noch grössere Bedeutung durch seine reiz- und gemüthvollen Zeichnungen für den Holzschnitt, durch welche er die Kunst im besten Sinne des Wortes populär machte. Seine Illustrationen zu deutschen Volksliedern sprechen unmittelbar zum Herzen. Einfach und verständlich angeordnet, wahr und lebendig im Ausdruck, vom heiterscherzenden bis zum tiefernsten Tone in der ganzen Scala der Stimmungen stets von gleicher Kraft und Innigkeit des Gefühls, wird die reiche Folge Richter'scher Zeichnungen für uns Deutsche ein ebenso unvergänglicher Schatz reinsten Kunstgenusses bleiben, wie in ihrer Art die Bilderbibel Schnorrs. Durch solche scheinbar untergeordnete Kunstthätigkeit, durch die Wiederbelebung des Holzschnittes, des populärsten Reproductionsmittels für die Zwecke ächter Kunst, haben jene beiden Meister der Kunstbildung mehr genützt als Dutzende von sogenannten Historienmalern mit ihren tausend und abertausend Quadratfuss bemalter Leinwand. Richters Werke sind Gemeingut des Volkes geworden, weshalb wir es uns wohl ersparen können, auf Einzelnes noch besonders hinzuweisen. Unter den jüngeren

Künstlern, welche seinen Fusstapfen folgten, möge hier beiläufig *Oscar Pletsch* genannt sein, welcher sich durch seine geistreich-sinnigen Schilderungen aus dem Kinderleben rasch verdienten Ruf erworben hat. — Das historische Anecdotenbild ist in Dresden vorzugsweise durch *Th. von Oer* aus Rheda (geb. 1807) vertreten, dessen „Schiller, seine Räuber vorlesend" wohl mehr des Inhalts wegen als auf Grund der ziemlich theatralisch ausgefallenen Darstellung zu Ansehen gelangt ist.

Einige jüngere Dresdener Künstler streben mit Erfolg den grossen Meistern der Blütezeit italienischer Kunst nach und haben damit jenen Weg eingeschlagen, auf dem allein die Monumentalmalerei dem Wirrwarr der Experimente entrinnen kann, in welchen naturalistische Neigungen, geistreiche Spielereien und tendenziöse Bestrebungen die Kunst der Gegenwart hereingezogen haben. Es sind *Th. Johannes Zumpe* (gest. 1864), dessen von feinem Schönheitsgefühl getragenes Talent sich in den Cartons für die Ausschmückung des Corridors im Dresdener Museum kundgegeben; *Theodor Grosse* aus Dresden (geb. 1829), dem die Ausmalung einer Loggia des Leipziger Museums auf Grund seiner preisgekrönten Entwürfe übertragen wurde, und *Hermann Wislicenus* aus Eisenach (geb. 1825), welcher indess seit einigen Jahren nach Weimar übergesiedelt ist. Wislicenus hat durch den von der Göethestiftung 1866 gekrönten Carton „die Bedrängniss der Menschen durch das Element" seinem Namen einen guten Klang verschafft.

An die Dresdener Kunstthätigkeit lehnt sich die sehr unbedeutende Leipzigs an, wo *Gustav Jäger* (geb. 1808), als Stylist mit Schnorr verwandt, in der Empfindung auf die Overbeck'sche Seite neigend, sich durch seine auch im Colorit sehr ansprechenden Andachtsbilder einen beachtenswerthen Namen gemacht hat. Im Schlosse zu Weimar schmückte Jäger das Herderzimmer mit Frescogemälden.

Es bleiben uns nun noch die Nebenstationen der deutschen Kunstthätigkeit übrig, Weimar, Frankfurt, Stuttgart und Carlsruhe. Die an diesen Orten wirkenden älteren Künstler von Bedeutung und Ruf haben wir zum grössten Theile schon im Voraufgegangenen kennen gelernt. Von dem Nachwuchs ist wenig zu bemerken. Die Frankfurter Kunstschule ist nie recht zum Gedeihen gekommen, was wohl an der dem historischen Realismus abgewandten Richtung der beiden Hauptmeister, Veit und Steinle, seine theilweise Erklärung findet. Die Carlsruher Kunstschule ist eine noch ziemlich junge Schöpfung, an deren Spitze anfangs der geniale Landschafter Schirmer stand und seit dessen Tode Lessing berufen wurde. In Stuttgart scheint man der Plastik mehr zugethan zu sein als der Malerei, für welche der Hof oder Staat nur wenig grössere Aufgaben zu stellen hatte. Die umfassendste Thätigkeit entwickelte hier der schon erwähnte Anton Gegenbaur. — In Weimar hat sich in neuester Zeit eine Anzahl ausgezeichneter Künstlerkräfte zusammengefunden, darunter die schon erwähnten Genelli, Plockhorst und Wislicenus. Ausser diesen ist

noch *Bernhard Neher* aus Bieberach (geb. 1800), ein Schüler von Cornelius, zu nennen, welcher, erst in München, dann in Stuttgart thätig, im grossherzoglichen Schlosse zu Weimar das Schiller- und das Goethezimmer mit Fresken schmückte, deren Stoffe den dramatischen Dichtungen der beiden Dichterheroen entlehnt sind; ferner *Friedr. Wilh. Martersteig* (geb. in Weimar 1813), ein Schüler des Delaroche, bekannt durch seine Reformationsbilder („Uebergabe der Augsburger Confession"), in denen ein glücklicher Realismus sich kund giebt. Einen höheren Klang erhielt der Name Weimars in dem Kunstleben der Gegenwart durch die glanzvolle Wirksamkeit des daselbst im Jahre 1804 geborenen Landschafters *Friedrich Preller*, der, neben Rottmann der bedeutendste Nachfolger Kochs, den Sinn für jene ernste und grossartige Auffassung der Natur wieder zu Ehren brachte, welcher eine Zeit lang durch die sentimentalen Stimmungslandschaften und die naturalistisch gefassten Veduten ausgelöscht zu sein schien. Vertraut mit der Natur des Südens wie mit der des Nordens, seine reiche Phantasie stets durch unermüdliches Studium erfrischend und befruchtend, führte Preller in seinen cyklischen Compositionen die historische Landschaft ihrer höchsten Vollendung entgegen. Sein erstes bedeutungsvolles Werk dieser Art waren die Odysseelandschaften, welche der Meister in dem Härtel'schen Hause, dem sogenannten römischen Hause, zu Leipzig (1834—1836) in Tempera ausführte. Dasselbe Thema in erweiterter Fassung behandelte er in sechzehn Cartonzeichnungen (1858), welche sich in der Rotunde des Leipziger Museums befinden und die Grundlage zu den Gemälden bilden, die in zum Theil veränderter Gestalt das neue Museum zu Weimar zu schmücken bestimmt sind. Einen anderen Landschaftscyklus, auf die Dichtungen Wielands bezüglich, führte Preller im Wielandzimmer des Weimarischen Schlosses aus.

VIERTES CAPITEL.

Die französischen Romantiker und Idealisten.

Niedergang des Davidschen Classicismus. — Erweiterung des Stoffgebiets der Malerei; Ausbildung des Colorits. — Géricaults Erfolge. — Die Idealisten unter der Führung von Ingres. — Ingres als Lehrer und als Künstler. — Die Schule von Ingres und die verwandten Bestrebungen. — Ary Scheffer. — Die Romantiker unter der Führung von Delacroix. — Decamps und das malerische Princip. — Sigalon; Robert-Fleury; Cogniet. — Leopold Robert.

Die Schule Davids war bereits zu Lebzeiten des Meisters in voller Auflösung begriffen. Die herbe Formgebung wurde schon von seinen

Schülern, namentlich von Gros, gebrochen und das exaltirte Pathos, das den statuarischen Römergestalten äusserlich angehaucht war, hatte einem wahrhaftigeren Ausdruck des seelischen Lebens Platz gemacht. Als nun mit dem Niedergange des Kaiserreichs die französische Nation der schalen Gegenwart mit einem starken Gefühle der Ernüchterung gegenüberstand, wurde die Malerei wie auch die Dichtkunst naturgemäss darauf hingewiesen, ihre Stoffe einer entlegeneren Vergangenheit zu entlehnen. Die Misère des Tages konnte man am besten verwinden, indem man Bahnen beschritt, die von der Gegenwart ablenkten und in die bunte, durch die geschichtliche Forschung erst halberhellte Welt des Mittelalters führten. Den restaurirten Bourbons konnte diese Ablenkung der geistigen Strömung nur willkommen sein, und die französischen Romantiker hätten gewiss von Hof und Staat eine freundlichere Begrüssung verdient als ihnen anfangs zu Theil wurde. Doch hatte die Regierung wohl auch ihre Gründe, dieser romantischen Richtung zu misstrauen. Sie trat nicht sanft und leise tastend auf, sie hatte nichts von dem milden Ernste, der kindlichen Gläubigkeit der deutschen Romantiker, die sich um Overbeck sammelten. Es waren barsche, ungeberdige Gesellen, welche mit trotzigem Sinne der in Amt und Würden befindlichen academischen Kunst den Fehdehandschuh hinwarfen. Etwas Dämonisch-Titanenhaftes brach aus den ersten durchschlagenden Schöpfungen dieser oppositionellen Künstler hervor; die Bourbons konnten aber nur zahme Naturen gebrauchen, und sie fanden deren genug, um die Wandflächen ihrer Paläste wie der öffentlichen Gebäude, der Stadthäuser und Gerichtssäle mit unsinnigen Allegorien ausmalen zu lassen, die der Geschmacklosigkeit der Zopfzeit nichts nachgaben.

Die officielle Kunst Frankreichs blieb auch nach der Rückkehr der Bourbons in dem Geleise, in welches sie durch die David'sche Schule eingefahren war. Veränderte sich auch die Stoffwelt, auf welche die Künstler ihr Augenmerk richteten, die Art der Darstellung, das äussere Formenwesen blieb das hergebrachte. Nur vereinzelt und schüchtern versuchte es Dieser oder Jener, den malerischen Schein, in welchem die wirkliche Welt oder das von der Phantasie erzeugte Bild ihm entgegentrat, wiederzugeben; es fehlte eben noch der rechte Muth und die rechte Kraft, um vollständig mit der alten Tradition der französischen Kunst zu brechen, wie den Davidisten so auch den Poussinisten mit einem ganz neuen künstlerischen Glaubensbekenntniss gegenüber zu treten. Nicht ganz zufällig dürfte es sein, dass die ersten Regungen des malerischen Princips nicht in der Hauptstadt Frankreichs, sondern in der Provinz anzutreffen sind, wie ja auch Prud'hon, der auf seine Art die classicistische Auffassung ins Malerische zu überführen suchte, fern von Paris sein Talent entfaltete. Es ist die sogenannte Lyoner Schule, die in ihren Anfängen eine besondere Rücksicht auf die malerische Umgebung — meist architektonischer Art — nimmt, innerhalb welcher ihre Gestalten erscheinen. Die Gründer dieser Schule, welche einen ähnlichen religiösen Anstrich hatte, wie die der deutschen Romantiker in Rom, waren *Richard* und der bedeutendere *Revoil*

(1776—1842). Bei den Werken dieser beiden Maler hat das Figürliche mitunter nur die Bedeutung einer Staffage, während der malerische Reiz der Scenerie als Hauptsache erscheint. Revoil griff gern nach Momenten aus dem kleinen Leben historischer Personen, die mehr der Anekdote als der Geschichte angehören. Solcher Art war sein 1810 ausgestelltes, erstes erfolgreiches Gemälde, auf welchem Karl V., Franz I. und die Herzogin von Estampes figuriren. Das geschichtliche Genrebild kam seitdem zu immer grösserer Beliebtheit, eine Erscheinung, die sich, von anderen Gründen abgesehen, aus dem Sinken des politischen Lebens in Frankreich leicht erklären lässt.

In einer ähnlichen Richtung wie die genannten Künstler waren *Granet* (1775—1849) und *Forbin* (1777—1841) thätig, beide, gleich jenen, aus der Schule Davids hervorgegangen. Klosterhöfe, das Innere von Kirchen, unterirdische Gewölbe spielen auf den Gemälden dieser Maler, die fast zwanzig Jahre lang in Rom gemeinsam thätig waren, eine grosse Rolle. Aber so bedeutend auch der Erfolg des von Granet im Jahre 1819 ausgestellten Gemäldes war, welches die Feier des Hochamts vor dem Chor der Kapuzinerkirche zu Rom am Platze Barberini darstellte (Galerie Leuchtenberg in Petersburg), so hält derselbe doch keinen Vergleich aus mit der tiefgreifenden Bewegung, die ein anderes Gemälde auf dem Salon desselben Jahres unter Künstlern und Laien hervorrief.

Dies war „das Floss der Medusa“ von *Theodor Géricault* aus Rouen (1791—1824), eine Anzahl Schiffbrüchiger auf einem kleinen, auf Sturmeswellen schwankenden Flosse darstellend, welche in der fürchterlichen Wahl zwischen Hunger- und Wassertod ihre letzten Kräfte anstrengen, um ein fernes Segel zur Hülfe herbeizuwinken. In der Schule Guerins gebildet, hatte sich Géricault bereits früher durch einzelne Reiterbilder bemerkbar gemacht, die sein volles Verständniss der Formen, seine Gewandtheit im Zeichnen und namentlich seine genaue Pferdekenntniss bekundeten; — er hatte den Unterricht des besten Pferdemalers seiner Zeit, des *Carle Vernet*, genossen und war wie dieser ein passionirter Reiter und Jäger. „Das Floss der Medusa“ brachte er wunderbarer Weise als Frucht seiner römischen Reise nach Paris. Er hatte sich in Rom nicht, wie üblich, an die Ausläufer des Eklekticismus gewandt, sondern den finstern Caravaggio zu seinem Vorbilde genommen. Die Anhänger des Classicismus standen verblüfft vor einem Gemälde, welches den Regeln der herrschenden Schule die Regellosigkeit, das souveräne Belieben einer originalen Künstlernatur gegenüberstellte und dabei eine unläugbare gewaltige Wirkung auf den Beschauer ausübte. Diese Wirkung lag in der tiefen Wahrheit des Affekts, in der treffenden Schilderung furchtbar erregten Seelenlebens durch die ganze Scala der Empfindungen von der starren Verzweifelung bis zum hoffnungsvollen Aufraffen der letzten physischen und moralischen Kraft: sie lag weiter in der naturwahr gefassten Situation, die den vollen Wurf des momentanen und zufälligen Lebens zeigte, ohne dass der Klarheit der Schilderung dadurch Abbruch geschah;

sie lag endlich in der Stimmung, welche Farbe und Licht über die schaurige Scene verbreitete, um den Eindruck noch wirkungsvoller zu machen. Und bei alledem war die Zeichnung Géricaults ohne Tadel; den Gewinn aus der Schule Davids, das Verständniss der Form, des Nackten wie der Gewandung, hatte der Naturalist nicht preisgegeben.

Immerhin war Géricaults Werk bei aller Vortrefflichkeit ein hässliches. Der bildende Künstler, indem er den Moment des Grauens und der Qual auf die Leinwand heftet und verfestet, begeht ein ästhetisches Verbrechen, weil ihm die Mittel des Dichters fehlen, die Dissonanz aufzulösen, die mit Entsetzen erfüllte Phantasie des Beschauers zu zerstreuen oder zu versöhnen. Sein Beispiel hatte deshalb neben seinen guten auch seine verderblichen Folgen. Das beschränkte Talent sah die Ursache des Erfolges in dem Schauerlichen und Grausigen der Darstellung, und die nervenaufregenden Gegenstände kamen deshalb um so mehr auf die Tagesordnung, als der französische Charakter überhaupt den starken Affect liebt und bequem von dem Tone leichter Lebenslust und heiterer Sinnenfreude in das Gegentheil überschlägt und mit Schreckbildern die eigene Seele martert. Nicht die Malerei allein, auch die Literatur giebt davon Zeugniss.

Der rücksichtslose Durchbruch des Naturalismus, die grelle Verläugnung des Schönheitsprincips zu Gunsten eines einseitigen Cultus der Naturwahrheit, die selbst vor dem absolut Hässlichen nicht zurückschreckt, hatte eine heilsame Reaction zur Folge. Die Classicisten oder Idealisten erkannten die Stärke ihrer Gegner, deren Haupt nach Géricaults frühem Tode der reichbegabte, gewaltige Delacroix wurde. Sie nahmen den mit wachsender Leidenschaftlichkeit geführten Kampf auf, indess sie mit der Schönheit der Form die Beseelung derselben von Innen heraus zu verbinden strebten. Aus den streitenden Elementen, aus dem Wirrwarr der Ansichten und der Einzelbestrebungen, welche die Auflösung der classicistischen Schule im Gefolge hatte, ging später der geläuterte Realismus eines Delaroche hervor, welcher Künstler in der ideal angeschauten Wirklichkeit das höchste Ziel der Kunstübung fand und das Problem löste, die Seele mit der Schilderung des naturwahr gefassten Affects zwar zu fesseln, aber ihr die Freiheit des Blickes zu lassen, mit der sie das Bild des Malers als eine Episode in der grossen Kette von Handlungen und Ereignissen anschaut, die das Schicksal der Völker bestimmen.

Als unter der Führung Delacroix' die romantische Schule — wie man die Anhänger der naturalistisch-affectvollen, auf malerische Wirkung hinzielenden Darstellungsweise seit Mitte der zwanziger Jahre im Gegensatz zu den auf der Antike fussenden Stylisten zu nennen sich gewöhnt hat — Stellung genommen hatte, sammelte sich die conservative Gegenpartei hauptsächlich unter der Fahne von *Jean Auguste Dominique Ingres* aus Montauban (geb. 1781), einem Schüler Davids. Gleichwohl erscheint dieser Künstler in seinen verschiedenen Leistungen durchaus nicht als ein hartnäckiger, noch viel weniger als ein consequenter Wider-

sacher des Romanticismus, dem er mehr als einmal bedeutende Concessionen gemacht hat. Ingres ist eine proteusartige Erscheinung, ein Künstler, der lange Zeit hindurch mit seiner Kraft experimentirt und oft in überraschender Weise plötzlich den Charakter seiner Kunstweise verändert hat, obwohl allen seinen Werken der gemeinsame Grundzug eigen ist, die Einzelfigur in möglichster Vollendung der Form hinzustellen und die Schönheit der Zeichnung, den Fluss der Linien nicht durch Rücksicht auf malerische Wirkung zu beeinträchtigen. Am Anfange seiner Laufbahn ein strenger Davidist, wie sein Preisbild „Agamemnon im Zelte des Achilleus“ beweist, folgte er in Rom und Florenz (1806—1820—1824) italienischen Vorbildern der besten Zeit. Sein Idealismus verlief auf der einen Seite in die abstracten Regionen des Allegorischen und Symbolischen und stieg auf der andern mitunter bis zur Aufnahme rein naturalistischer Züge, zur Stütze der unmittelbaren Empfindung, hinab. Die physiognomische Färbung findet man in denjenigen Bildern von Ingres, welche sich an die venetianische Darstellung anschliessen. Hier lässt sich vielleicht am leichtesten entdecken, wie viel Ingres für die Erreichung des lebendigen, sinnlichen Organismus fehlt, der sich in Tizians Werken ausspricht. Seine weiblichen Schönheiten sind in den meisten Fällen formengerechter, feiner modellirt, als die Nacktfiguren des alten Venetianers, indess fehlt ihnen doch ein Letztes, was eben nur der Colorist erreichen kann, jene Wärme des Lebens, die von innen heraus nach der Oberfläche drängt. Ingres ist kein Erfinder — er besitzt wenig ursprüngliche Gestaltungskraft, und allen seinen Compositionen, die eine grössere Zahl von Figuren umfassen, oder aus der Sphäre der blossen Existenz heraustreten und zur dramatischen Action übergehen, fühlt man die Mühe an, welche das eigentliche Schaffen dem Künstler verursachte. Was Ingres dagegen auszeichnet, ist sein ausgebildeter Formensinn, ein Adel der Zeichnung, verbunden mit einer genauen Kenntniss des menschlichen Körpers, wie solcher nur wenigen grossen Meistern eigen ist. Seine volle Meisterschaft zeigt Ingres daher in der nackten Einzelfigur, sei diese nun der Träger eines mythologischen Namens oder eine namenlose aus der Wirklichkeit in das Reich des Idealen erhobene Gestalt, die in völligem Selbstgenügen, gleich jenen Göttern des Alterthums, sich, unberührt von der gemeinen Noth des Daseins, dem Auge in voller Formenschönheit darstellt. Zwei seiner vorzüglichsten Gemälde dieser Art sind: „Die Quelle“ (Fig. 185) und „Venus Anadyomene“.

Bei Stoffen, welche dem religiösen Kreise angehören, hielt sich Ingres gern an Raffaelische Vorbilder, und er that hierin vielleicht besser als mancher zeitgenössische Künstler, der nach voller Originalität strebt und doch nur zu kümmerlichen Resultaten gelangt, weil ihm die moderne Bildung an der völligen Hingabe an seinen Gegenstand hinderlich ist. Dass auch Ingres im Ausdruck und in der Geberde bei seinen Andachtsbildern oft fehl ging, lässt sich zwar nicht läugnen; aber dafür besitzen sie in der ganzen Anordnung eine feierliche Würde, die mächtig genug

Fig. 185. Die Quelle. Von Ingres.

Digitized by Google

auf den religiös gestimmten Beschauer wirkt, um selbst einzelne unvermittelt vortretende naturalistische Züge übersehen zu machen. Zu seinen vorzüglicheren Gemälden dieser Gattung gehören: „Petri Schlüsselamt" (Luxembourg) und „Louis XIII, sich und sein Reich der h. Jungfrau weihend" (Kirche zu Montauban).

Am wenigsten glücklich ist der Meister in seinen figurenreichen Monumentalmalereien gewesen, so in seiner „Apotheose Homers" (Luxembourg), die trotz schöner, freilich mühsam zusammengestoppelter, Einzelheiten einen höchst verworrenen Eindruck macht und den Beschauer langweilt und kalt lässt; mehr noch in seiner „Apotheose Napoleons" (Hôtel de ville zu Paris), bei welcher der allegorische Nothbehelf in der widerwärtigsten Weise die Stelle des schöpferischen Gedankens occupirt hat.

Ingres, welcher bis zum Jahre 1825 in Rom lebte, ist erst spät zu dem hohen Ansehen gelangt, welches er gegenwärtig, hoch betagt, aber noch rüstig schaffend, geniesst. Wie David als schöpferischer Geist von geringer Bedeutung, gewann er wie dieser als Lehrer und Gründer einer Schule neben Delaroche eine hervorragende, Stellung im französischen Kunstleben der letzten Jahrzehnte. Ingres stellte sich mit unerschütterlicher Festigkeit dem überflutenden Naturalismus gegenüber und gewann langsam aber sicher an Boden für jene Kunstanschauung, die von der Schönheit der Form nichts opfern will zu Gunsten des malerischen Scheins, die mit vornehmem Selbstgefühl sich über die grosse Menge und den Zeitgeschmack erhebt, die nicht um Bewunderung buhlt, sondern sie als freiwillig dargebotene Gabe zu erringen strebt. Das Princip, welches Ingres vertrat und die Entschiedenheit, mit welcher er es vertrat, ist für die Kunstentwicklung Frankreichs nicht ohne Gewinn gewesen. Vor allen Dingen hat es die französische Malerei vor dem einseitigen Verfolgen der naturalistischen Bahn abgehalten, welche von Géricault eröffnet wurde; es hatte regulirend auf die Kunstthätigkeit auch derjenigen Talente gewirkt, welche auf der andern Seite standen. In beiden Lagern fehlte es weder an Ueberläufern, noch an vermittelnden Elementen und Solchen, die keine Partei nehmen mochten, so dass bald eine bunte Mannigfaltigkeit in den Stylrichtungen sich geltend machte, unter denen die spiritualistische so wenig fehlte, wie die entschieden naturalistische. — Von den namhafteren Künstlern, welche Ingres' Schüler waren oder sich doch seiner Schule anschlossen, führen wir zunächst diejenigen auf, welche sich hauptsächlich der Geschichtsmalerei zuwandten.

Eine eigenthümlich gemischte Darstellungsweise offenbart *Paul Chénavard* aus Lyon (gestorben 1856). Für das Pantheon lieferte Chénavard einen historischen Cyklus in (nicht ausgeführten) Cartons, in welchem das Genrehafte und Symbolische eine grosse Rolle übernehmen musste. So sieht man u. A. Cäsar am Rubicon, ein Gegenstand, der für die Malerei ganz undankbar ist und an welchem auch ein grösseres Talent als Chénavard gescheitert wäre. Das Ross des Feldherrn netzt den Huf in dem schleichenden Wasser; ein Centurio mit drohendem Ausdrucke blickt zu

dem Gewaltigen auf, welcher, barhäuptig, seinen Schimmel bloss in die Schwemme zu reiten scheint. Ein Hirt am Ufer des welthistorischen Bachs bläst auf einer Schalmei. Von dem thatenreichen Sturme, welchen ein Cäsar heraufbeschwor, ist in dem Bilde natürlich keine Spur zu finden. Die reine Synthesis vertritt *Jean Gérôme* aus Vesoul (geb. 1817) in seinem „Zeitalter des Augustus." Das Bild ist höchst conventionell angeordnet. Hier mischt sich Davidscher Classicismus mit naturalistischen Einzelheiten und einer realen Färbung — ein Durcheinander, das der Deutsche nicht zu durchdringen vermag, weil wir uns genöthigt sehen, die verschiedenen Hauptfactoren in Gedanken loszulösen und das Bild neu durchzucomponiren. „Der Tod Julius Cäsars" ist weiter nichts als eine echt französische Bühnenscene. Glücklicher ist dieser Künstler auf dem Gebiete des historischen Sittenbildes. Mit Vorliebe entnimmt er dahin gehörige Stoffe der Sphäre des antiken Lebens, und nackte weibliche Figuren spielen in diesen anekdotischen Scenen gewöhnlich eine nicht ganz unverfängliche Rolle. Zu seinen am meisten bewunderten Gemälden dieser Art gehört „Phryne, vor Gericht, die Anklage durch ihre Körperschönheit entkräftend." Obgleich Gérôme ein Schüler von Delaroche ist, so schliesst er sich dennoch unmittelbar an Ingres an. — Bei *Auguste Glaize* aus Montpellier, dem Special-Schüler des Romantikers Eugène Déveria, tritt die synthetisch-historisirende Richtung in krasser Weise zu Tage. Er gab auf einem Gemälde eine Reihe von Schandpfählen, alle auf einer gemauerten Estrade stehend, welche sich quer durch das ganze grosse Bild zieht. An diesen Schandpfählen, die auch mit Halseisen und Ketten versehen sind, steht eine seltsame Genossenschaft. In der Mitte sehen wir Christum, etwas marktschreierisch postirt; und links und rechts folgen Sokrates, Aesop, Columbus, Salomon de Caus (beiläufig die beste Figur des Bildes), die alexandrinische Hypateia, Galilei bis herab zu dem Chemiker Palissy — alle Martyrer des Wissens und des humanen Fortschritts. Unterhalb der Estrade sind die allegorischen Figuren der Gewalt, Armuth, Heuchelei und Dummheit angebracht. — *Philippe Jeanron* gerieth mit achtzehn Bildern auf ein ganz unplastisches Gebiet, indess er das Wesen und die Bestimmung der Seele bildlich auszudrücken strebte. Die Spitze des allegorischen Ungeschmacks bezeichnet das grosse Bild von *Abel de Pujol*: „Die Stadt Valenciennes muntert die Künste auf". Rubens hat im Luxembourg ohne Zweifel durch seine allegorischen Lückenbüsser oft gesündigt; aber selbst das Geschmackloseste des Niederländers ist immer noch schön und verständig, mit Pujols Allegorik verglichen.

Bessere Resultate als die geschichtliche Malerei gab der Einfluss von Ingres hinsichtlich der religiösen Darstellung. Hier erscheint *Hippolyte Flandrin* aus Lyon (gest. 1864) als der bedeutendste Nachfolger des Meisters. Er trat mit dem fein empfundenen Bilde, „Christus lässt die Kindlein zu sich kommen" auf (1839), betrat die profan-historische Richtung in dem gut gezeichneten, aber sehr förmlich gehaltenen „Heiligen Ludwig, welcher seine Gesetze dictirt", ging aber dann entschieden zur

religiösen Malerei über. In der St. Severins-Kirche malte Flandrin die St. Johannis-Kapelle aus und erregte besonders mit seinem einfach und original aufgefassten Abendmahle allgemeine Aufmerksamkeit. Auch die Kirche St. Germain-des-Près besitzt ebenfalls von Flandrins Hand reichen Bilderschmuck. Sein Einzug Christi in Jerusalem ist voll schöner Motive, während das Dramatische und Pathetische in der Kreuztragung sich als die Mittel des Malers übersteigend erwies. Energische Handlung ist überhaupt bei Flandrin nicht vertreten; das Ruhige, Würdevolle, sowie die sanfteren Gefühlsregungen bilden den Kreis, in welchem sich der Künstler am erfolgreichsten bewegt. Flandrin ist vielleicht nirgend glücklicher gewesen, als in den Gestalten der Heiligen in der Kirche des heil. Vincenz von Paula zu Paris. An ravennatische Mosaiken erinnernd ziehen die ernsten, grossartigen Figuren in zwei Reihen dem Heilande zu. Trotz der sehr abweichenden Formengebung, die nichts absichtlich Abgetödtetes hat, ist in Flandrins Bildern ein Anklang an die Oberbecksche Richtung zu finden. Beiden Meistern war es um ihren Glauben heiliger Ernst; ihre Kunst wird von ihrer religiösen Ueberzeugung getragen.

Entschieden tritt der asketische Zug bei *Emanuel Amaury-Duval* (geb. 1808) hervor, welcher in den Kirchen von St. Merry und St. Germain-en-Laye in der Art des Fra Angelo da Fiesole malte. Ein anderer Schüler von Ingres, *Louis Mottez*, verfolgte dieselbe Bahn mit geringerem Glücke. Eine Mischung der Darstellungsweise Fiesole's mit derjenigen Masaccio's finden wir bei *Alphonse Perrin*. Dieser malte in Notre Dame de Lorette*) einen mystischen Bildercyklus, die Verherrlichung der Eucharistie — schöne Figuren, sehr willkürlich zusammengebracht und sehr unklar motivirt. Perrins Lehrer war *Victor Orsel*, ein Schüler Guerins (1795—1850), dessen frühes Werk „Die Tochter Pharao's bittet bei dem Vater für den kleinen Moses" (1830) die grössten Erwartungen erregte. Zu seinen Hauptwerken gehört die Lauretanische Litanei in N. Dame du Lorette. Die Formengebung, welche bei Flandrin stets in erster Linie steht, ist bei Orsel vernachlässigt; dafür strebt er meist erfolglos auf die glaubensinnige Stimmung seiner altitalienischen Vorbilder hin.

Theodor Chassériau, in Samana (Südamerika) geboren (gest. 1856), welcher in den Kirchen St. Méry, St. Roche und St. Philippe de Roule malte, nahm kühn seinen eigenen Weg, indess er ethnographische und historische Studien zu verwerthen suchte. Er betont das Locale stark, ist mit antiquarischem Rüstzeug gewöhnlich gut versehen und lässt die Züge antiker Sitte und Lebensform, wo es sich thun lässt, in seine Darstellung einfliessen. Höchst schlicht und eindringlich ist *Sebastian Cornu* in seinen religiösen Bildern; schwungvoll in der Zeichnung, aber sehr lax in der charakteristischen Durchbildung seiner Figuren zeigt sich *Heinrich Lehmann* aus Kiel, Schüler von Ingres (geb. 1814). Dieser Maler, welcher auf die verschiedensten Gebiete griff, hat sich mit seinen Stoffen

*) An der Ausmalung dieser Kirche haben die verschiedenartigsten Hände gearbeitet, sodass die Malereien eine wahre Musterkarte der verschiedensten Style und Richtungen bilden.

meist auf bequeme Weise abgefunden. Er zielt besonders auf eine elegante Aeusserlichkeit ab und gelangt zum Gezierten. Seine „Abreise des jungen Tobias“ ist ein sehr ansprechendes Gemälde, das erste Werk, mit welchem sich 1835 der Künstler dem Publicum empfahl.

Der Einfluss von Ingres fing an bei seinen Nachfolgern zu verklingen. Es schien nothwendig, der Darstellung wieder einmal eine feste Stütze zu geben. *Eduard François Picot,* ein Schüler von Vincent (geb. 1786), versuchte auf selbständige Weise, unabhängig von Ingres, den Classicismus zu Ehren zu bringen, indess er die antike Form mit lyrischem Ausdruck zu beseelen strebte. Antikisirenden Scenen, wie Amor und Psyche, folgten religiöse Darstellungen in St. Vincent de Paul, Notre Dame de Lorette etc. Picot ist der seelischen Bewegung oder gar der dramatischen Action nicht Herr und erscheint am erträglichsten, wenn er seine säuberlich gezeichneten Figuren in heiterer Ruhe oder stiller Beschaulichkeit darstellt. Wie seine Plafondbilder im Hôtel de Ville und im Luxembourg beweisen, war Picots Malweise mehr für profane als religiöse Stoffe geeignet.

Etwas gesucht in den Motiven und süsslich im Ausdruck ist der übrigens in der Formengebung tüchtige zu elegischer Stimmung neigende Schüler Picots *Charles Gleyre*, den sein Schulgenosse *Léon Benouville* an natürlicher Begabung überragt, ohne demselben in gründlicher Bildung nachzustehen. Berühmt ist Benouville's sterbender St. Franz von Assisi, welcher in schöner Landschaft den Segen über die ferne Stadt spricht. Andere Schüler Picots sind *Eugène Lenepveu*, *Alexandre Cabanel*, *Adolphe Bouguereau* etc. — Von den älteren Künstlern aus der Schule Davids, die in einem gewissen Schwanken zwischen Classicismus und Romantik befangen blieben, sind hier noch anzufügen, der in der Action sehr theatralische *Karl Steuben* aus Mannheim (geb. 1794) und *Jean Victor Schnetz* aus Versailles (geb. 1787), beide in Genredarstellungen mit einfachen Motiven glücklicher als in der grossen historischen Composition.

Wir müssen hier auch bereits einige Schüler von Delaroche nennen, welche sich auf die religiöse Malerei verlegten. Vielleicht der talentreichste ist *François Jalabert,* welcher in der Formengebung an Heinrich Lehmann erinnert. *Clément Boulanger* besitzt etwas Kühnes im Vortrage. Diese Künstler, so wie ihre Genossen in der heiligen Malerei brachten allgemach die hohe Anschauung, welche sich bei Ingres stets behauptet hatte, auf das Triviale herab und suchten durch den Vortrag — oder um ein widerwärtiges, aber hier höchst treffendes Wort zu gebrauchen, durch die Mache — zu verdecken, dass das geistige Leben, der Gefühlsimpuls ihnen abhanden gekommen sei.

In einer ganz eigenartigen Weise trat *Ary Scheffer* aus Dordrecht (1795—1863), wie Géricault ein Schüler Guérins, auf das Gebiet religiöser Darstellung. Dieser hochbegabte Künstler verfolgt den Zweck einer mächtigen Stimmung. Er hält sich keineswegs an die biblischen

Fig. 156. Gretchen am Brunnen. Von Ary Scheffer.

und traditionellen Stoffe gebunden, sondern greift oft eine allgemeine Idee auf, welche er in einer fast realistischen Art zu Gefühl zu bringen strebt. So malte er den Heiland als Befreier und Tröster (Christus consolator). Die Figuren sind mit tiefer, lebenswahrer Stimmung aufgefasst — der Heiland nimmt ihnen die Ketten ab, spendet Trost und Hülfe etc. Dies ist eine Symbolik mit Figuren, die dem Leben selbst angehören. Scheffer ist reich an fein empfundenen, rührenden Zügen. Obgleich seine Bilder religiöser Stimmung in der Anordnung, der Behandlung der Form, sowie oft auch in der Färbung grosse Verdienste besitzen, so zeigen sie doch etwas Fremdartiges, dass dem Beschauer erst dann völlig aufgeht, wenn er bemerkt, dass Scheffers Gemälde vielmehr dem dichterischen als dem echt malerischen Princip gehorchen. Andere religiöse Darstellungen Scheffers sind „Thomas von Aquino, welcher den Orkan besänftigt", „die Versuchung Christi", die sehr frei gehaltene, stimmungsreiche Anbetung der heiligen drei Könige, St. Augustin und seine Mutter Monica, einige schöne, nur etwas zu elegisch schmachtende Madonnen etc. In den Werken Scheffers, welche nicht der religiösen Sphäre angehören und deren Stoffe in vielen Fällen von deutschen Dichterwerken entlehnt sind, weht derselbe weiche, dem Rührenden zugewandte, oft weinerlich werdende Grundzug. Wir führen nur folgende, sämmtlich sehr bekannt gewordene Werke an: Waisen auf einem Grabe, der Brand eines Bauerngutes, die Leidtragende neben der Leiche Gastons de Foix, die Bilder aus dem griechischen Befreiungskampfe (sehr melodramatisch), Bürgers Leonore, Francesca da Remini mit ihrem Geliebten (aus Dante), der König von Thule, Faust und Gretchen. Der letztere Stoff hat Scheffer oft beschäftigt; unsere Abbildung (Fig. 186) giebt die Brunnenscene.

Ary Scheffer bildet das Verbindungsglied zwischen den Ausläufern der Ingres'schen Richtung und den Gliedern der romantischen Schule, die durch die Wahrheit der natürlichen Erscheinung, sowie durch Erweiterung des durch die Classicisten merklich eingeengten Spielraums für die Phantasie ihre Erfolge zu sichern strebten.

Wie schon oben im Vorbeigehen bemerkt wurde, war es *Eugène Delacroix* aus Charenton S. Maurice (1799—1863), welcher nach dem frühzeitigen Tode Géricaults in dessen Fusstapfen trat. Die Bresche, welche „Das Floss der Medusa" in den Wall gelegt, mit welchem der Classicismus sich gegen jede Neuerung absperrte, führte im J. 1822, als Delacroix seine berühmte Barke des Phlegyas (Fig. 187) ausstellte, zum völligen Siege des malerischen Princips. In einem morsch aussehenden Kahne, von dem pferdemähnigen Phlegyas geführt, fahren Dante und Virgil über den Schlammpfuhl der Verdammten, welche sich wild an das Fahrzeug anzuklammern suchen, einander zerfleischen, oder ohnmächtig verzweifelnd ihre Anstrengungen aufgeben und zurück in die dunkle Tiefe sinken. Im Hintergrunde ist die brennende Stadt Dike. Das Grauenhafte, bei Dante's Barke noch durch das Element des Gespenstischen verstärkt, kann sich dreist mit dem Furchtbaren des Flosses der Medusa messen. Delacroix

Fig. 187. Die Barke des Phlegyas. Von Delacroix.

Digitized by Google

aber trat ausserdem mit einer Waffe auf, welche Géricault nur unvollkommen zu führen wusste: er erwies sich als ein Meister der Färbung, die er mit voller Palette aufsetzte, damit sich seine Gegner nicht etwa in seinen Intentionen irrten. Delacroix hatte in einigen seiner Figuren, besonders in der auf den Rücken sinkenden Gestalt, welche die Arme über das Haupt erhebt, eine grossartige Behandlung der Form dargelegt; auf die blosse Naturnachahmung war es bei dem Neuerer nicht abgesehen. Ihm galt die Concentration des Affects, und, um diese zu unterstützen, gab Delacroix die höchste Energie in der Färbung. Physiognomisch gleichartig wird das Colorit des Künstlers nur selten; ebenso gelingt es ihm durchaus nicht immer, durch die Contraste der Färbung den Inhalt seiner Gemälde noch schärfer, als dies bei blosser Harmonie möglich ist, wirken zu lassen. Aber der Grundsatz lag klar vor, dass die Farbe eine höhere Rolle spielen solle, als die Classicisten ihr eingeräumt hatten: dass das Colorit in determinirender Weise den Geist eines Gemäldes für die Empfindung erfassbar machen solle. Damit war die kraftlose Pinselei blosser Formen über den Haufen geworfen. „Das Blutbad auf Chios", eine Scene aus dem griechischen Freiheitskampfe, war nicht weniger erschütternd, als Dante's Barke. Ziemlich auf gleicher Höhe stehen „die Ermordung des Bischofs von Lüttich", „die Convulsionäre zu Tanger". Delacroix erwies sich als ein höchst vielseitiges Talent. Eine Vertiefung des Innerlichen zeigten: Romeo's Abschied, die wundervolle Scene Hamlets und Horatio's mit den Todtengräbern, Valentins Tod, aus Goethe's Faust. Seine „Medea" ist voll echter pathetischer Kraft, während „Sardanapal auf dem Scheiterhaufen" die meisterhafte Formengebung mit höchstem orientalischen Pomp verbindet. Bei seinen der christlichen Mythe entnommenen Stoffen verfehlt Delacroix, wie es die ungestüme Leidenschaftlichkeit des Künstlers nicht anders erwarten liess, die weihevolle, andachtweckende Stimmung, so sehr er sich auch bemüht, den Affect zu mässigen. — In einzelnen monumentalen Werken, zu deren Ausführung er unter dem Ministerium Thiers gelangte, hat der Meister sich selbst bezwungen, indem er zu Gunsten eines würdevollen Ernstes und einer ruhigen Klarheit auf die hastige Bewegtheit leidenschaftlichen Lebens verzichtete, ohne jedoch seiner realistischen Auffassung untreu zu werden. Delacroix nähert sich in diesen Werken, wenn wir einen Vergleich ziehen sollen, der Darstellungsweise Rahls. Unbedingt zu dem Grossartigsten, was der Künstler geschaffen, gehören seine kraftvoll beseelten allegorischen Gestalten der Gerechtigkeit, des Kriegs, des Ackerbaus und der Industrie an der Decke des Saales, welchen früher die Deputirtenkammer inne hatte und jetzt dem gesetzgebenden Körper als Sitzungslokal dient. Umfangreicher war die Aufgabe, welche ihm bei der Ausmalung des Bibliotheksaales im Palast Bourbon zufiel, wo er die Entwickelung des Alterthums von Orpheus bis auf Attila in einem ausgedehnten Bildercyklus darzustellen suchte. Zu erwähnen ist ferner das Deckengemälde in der Apollogalerie des Louvre, und der Fresken-

schmuck einer Kapelle der Kirche S. Sulpice. Delacroix war ein rastlos producirender Künstler, der auch die niederen Gattungen der Malerei nicht von seiner Thätigkeit ausschloss und selbst bis zum Stillleben herabstieg.

Während Delacroix seine Wirkung zu allernächst in der Composition suchte und auf den Moment speculirte, welcher die Fäden eines erschütternden Ereignisses vereinigt, und dann erst sein Colorit spielen liess, erscheint sein Mitkämpfer, *Alexandre Decamps* (1803—1860), ein Schüler

von Abel de Pujol, vorzugsweise als Colorist. Decamps hat seine Färbung nicht mit genügender Ursächlichkeit dem Inhalt seiner Gegenstände gemäss zu behandeln, sondern kann gemäss der blossen Erscheinungsweise seiner Objecte durch sein Colorit die Stimmung angeben. Oft sind bei Decamps die Gegenstände nur Licht- und Farbenträger — bei Delacroix niemals. Decamps steht nicht an, einen an einer hell von der Sonne beschienenen Lehmmauer stehenden türkischen Esel zu malen, oder einen ärmlichen Hinterhof mit ein paar Schweinen darzustellen. Er weiss, dass ihm seine bewundernswerthe Lichtführung und seine Färbung dennoch die vollste Aufmerksamkeit des Beschauers sichert. Dieser Künstler, voll feinster Beobachtungsgabe, ist ein Naturalist, welcher seine Gegenstände durch sein Colorit zu realistischer Bedeutung erhebt. Decamps ist reich an humoristischen Zügen. Er stellt mit Vorliebe orientalische Scenen dar. Er hat gewissermassen den Orient für die Malerei neu entdeckt und war der erste, welcher die scharfen Licht- und Farbeneffecte des Südens künstlerisch ausnutzte. Berühmt ist sein Ausgang aus der Schule — ein Bild voll ergötzlichster Komik in den kleinen Türkensprösslingen; der Rundritt des Pascha mit seinen verhungert aussehenden Kawassen und Häschern; der türkische Fleischer; Türkenkinder mit einer Schildkröte spielend (Fig. 188). Diese Gemälde sind, wie auch eine Reihe von Affenbildern, mit höchster Genauigkeit ausgeführt — wahre Cabinetsstücke, die ausserordentlich hohe Preise erzielten. Sehr unstylistisch, aber durch neue Bewegungsmotive Interesse erregend ist seine Folge der Geschichten Simsons.

Der durch Decamps und Delacroix vertretenen Richtung auf die unmittelbare Wirkung auf die Empfindung schlossen sich fast alle strebsamen, jüngeren Kräfte der französischen Malerei an. Von der Darstellungsweise *Xavier Sigalons* (1788—1837), welcher die classicistische Art mit dem neuen Princip zu vereinigen strebte und besonders in Scenen aus der französischen Tragödie glücklich war, bis zur Höhe der Stimmungsmalerei in Leopold Roberts Werken, oder zur photographisch genauen Naturabschrift, wie sie *Meissonnier* so glücklich mit freier Lichtwirkung vereinigt, sind in der romantischen Richtung die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Mehrzahl der französischen Maler der zwanziger und dreissiger Jahre unseres Jahrhunderts umschlossen. Die Hauptkraft der Franzosen bewegte sich auf das Feld der Genremalerei. Wo die Historie erscheint, wie in den religiösen Bildern *Eugène Devéria's* (geb. 1805), den Schilderungen *Robert-Fleury's* (geb. 1797), welche meist die Opfer des religiösen Fanatismus des vierzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts zum Gegenstande haben, lassen sich überall genrehafte Grundelemente nachweisen. Bei allen diesen Künstlern liegt der Hauptaccent auf der Farbenwirkung; doch wissen sie auch durch die von ihnen behandelten Themata, die sie gern auf den Seitenwegen der Geschichte aufsuchen, ihr Publicum zu interessiren. Das Historische an diesen Bildern liegt weniger in der Handlung oder in der Auffassung der Charaktere, als

in dem äusseren Apparat der Drapirung, des Kostüms, der architektonischen Ausstattung des Raumes. Prächtige Gewandstoffe, auf welchen ein scharf einfallendes Licht in reizvollen Brechungen spielt, fehlen auf diesen Werken selten. Das romantische Mittelalter, von welchem diese Satelliten Delacroix' den Namen erhalten, hat im Grunde für diese Malergruppe keine andere Bedeutung, als dass es der Kunst für die rein malerische Darstellung ein neues unerschöpfliches Stoffgebiet zur Verfügung stellte. Zu den jüngeren Künstlern dieser Richtung gehört der durch delicate Behandlung ausgezeichnete *P. C. Comte.*

Hier ist auch noch *Léon Cogniet*, ein Schüler Guérins (geb. 1794), zu nennen, obwohl derselbe eine selbständige Stellung behauptet und bei einem effectvollen Colorit auf Darlegung tiefer Seelenaffecte ausgeht. Seine Kunstweise steht derjenigen des Delaroche nahe, den er jedoch weder in der harmonischen Wirkung des Colorits, noch in der feinen Verschmelzung der physiognomischen und psychologischen Wahrheit erreicht. Cogniet machte sich zuerst einen Namen mit seiner ganz modern, ohne allen traditionellen Anklang aufgefassten Scene der Ermordung der unschuldigen Kinder (1824). Fast noch mehr bekannt ist sein „Tintoretto“ geworden, der seine todte Tochter malt und plötzlich, wie gebannt von dem schmerzlichen Anblick, die Palette sinken lässt. Als Kirchenmaler sehr viel beschäftigt, vermochte gleichwohl der Künstler den Ton andachtsvoller Ruhe und göttlicher Weihe niemals zu treffen.

Eine ganz eigenthümliche Mittelstellung zwischen den Idealisten und Romantikern nimmt der aus Chaux-de-Fonds in der Schweiz gebürtige *Leopold Robert* (1795—1835) ein, eine der glanzvollsten Erscheinungen in der Geschichte der modernen Malerei. In der Schule Davids vorgebildet, war dieser feinorganisirte Künstlergeist sehr bald auf eine Bahn gerathen, die ihm nur ein schrittweises Vordringen gestattete. Es lag in seiner Natur, Alles, was er schuf, völlig durchzuempfinden, und früh schon fing der nach den höchsten Zielen ringende Jüngling an, das Ausreichende seiner Kraft anzuzweifeln. In Italien ging ihm das Spiegelbild seines innern Seins auf. Auf die oft mit grellen Zügen ausgestatteten Erstlingswerke seines Talentes, die Scenen aus dem Leben eines italienischen Räubers, auf die Pifferari, Hirten und Fischer, die Mädchengstalten Süditaliens folgten Roberts wunderbar fesselnde Darstellungen, in welchen das italienische Volksleben mit dem höchsten Adel der Form und Empfindung ausgestattet erscheint. Die Composition Roberts ist in strenger und doch zwangloser Weise geordnet; die Figuren sind völlig naturwahr und entfalten in Stellung und Bewegung, so wie im seelischen Ausdrucke eine bezaubernde Schönheit, eine fesselnde Kraft, und zugleich geht es wie ein sanfter Klagelaut durch das Gemälde, als dringe die Trauer über die versunkene Herrlichkeit Roms oder Venedigs aus den Seelentiefen empor. „Der Improvisator“ war die letzte Vorstufe des Meisterbildes der Schnitter, Raczynski'sche Sammlung, (Fig. 189), welchem die, bereits ins Schwermüthige fallenden „Fischer von Chioggia“ folgten. Bei Robert sind

Fig. 189. Die Schnitter. Von Leopold Robert.

die Figuren volle, in sich harmonisch abgeschlossene Menschen, denen ein bewundernswürdiger Reichthum von Empfindung inne wohnt. In Action gesetzt, gemäss äusserlich zwingender Umstände oder mächtiger, innerlicher Impulse erscheint die Empfindung nicht. Ueber die seelische Situation konnte Robert nicht hinausdringen. Diese Aufgabe zu lösen war den Realisten vorbehalten, an deren Spitze wir Paul Delaroche erblicken.

FÜNFTES CAPITEL.

Die französischen Realisten, Naturalisten und die neuesten Richtungen.

Delaroche; sein Bildungsgang; seine Auffassung der Geschichte; Hauptwerke. — Th. Couture. — Horace Vernet und die Schlachtenmalerei; Bellangé; Charlet; Protais. — Die Maler des Sinnlich-Reizenden und der Verfall des französischen Kunstlebens.

Es ist schwerlich als ein blosser Zufall anzusehen, dass *Paul Delaroche* (geb. zu Paris 1797, gest. 1856), der Repräsentant des vollendeten Realismus, gleich Lessing, seinen Ausgang von der Landschaftsmalerei nahm und sich von dort zur historischen Darstellung aufschwang. Das Studium der Natur in ihrer allgemeinsten Erscheinung führt, wenn es darauf hingerichtet, die malerische Seite des Sichtbaren festzuhalten, zu jener Vorbildung, welche dem Geschichtsmaler durchaus nöthig ist, sofern er seine Gestalten mit der zeitlichen und räumlichen Atmosphäre umgeben will, die der geschichtlichen Wahrheit entspricht; es befähigt ihn auch, die Mittel der Beleuchtung zur Verstärkung der Stimmung zu verwerthen, auf deren Hervorrufung sein Werk ausgeht. Die Landschaft beiseite schiebend, trat Delaroche, schon mit tüchtigem Können ausgerüstet, in das Atelier von Gros ein und lernte bei diesem Meister die ersten Regungen jener Kunstweise kennen, die die Stimmung der Composition durch eine entsprechende Färbung zu unterstützen sucht. Der mächtige Farbensinn des Schülers lenkte in kurzer Zeit das Talent desselben auf die ihm eigene Bahn, indem er die Reste des akademischen Formalismus, an denen sein Lehrer hing, über Bord warf. Seiner Zeichnung blieb der Adel einer grossen Auffassung der Form, seinen Figuren eine gewisse würdevolle Haltung, und selbst da, wo er das Niedrige und Gemeine zur Erzielung der von ihm beabsichtigten Stimmung einführt, überwiegt doch und dämpft seinen Einfluss das Grosse und Gewaltige, mit welchem uns die Helden seiner Geschichtsbilder fesseln. Darin, dass er seine Menschen aus der Sphäre des kleinlichen, sorgenden Daseins entrückte, ohne ihnen ihre

Existenzfähigkeit zu rauben, hat Delaroche eine Verwandtschaft mit Leopold Robert. Dieser aber war der Färbung nicht mächtig, die, trocken und dürftig, die Herkunft des Künstlers aus der Schule Davids verräth, sodass er mit dem Colorit auf die Stimmung nicht zu wirken vermag und in dem Dualismus zwischen realistischer Auffassung und classicistischer Formenstrenge befangen bleibt. Delaroche dringt durch die Stimmung in unsere Gedankenkreise ein und versteht es — ein echter Maler — durch Lichtführung, Farbe, Helldunkel das seelische Leben der Figuren zu schildern und da noch deutlich und beredt zu sein, wo andere Künstler, denen die Physiognomik der Färbung nicht zu Gebote steht, trotz alles etwaigen Aufwandes von äusserlicher Handlung schweigen müssen. Man kann hier kaum umhin, auf den so arg missverstandenen Caravaggio einen Blick zu werfen, um zu ermessen, dass die Grundsätze seiner Darstellung es sind, welche seit Géricaults Medusenfloss im neunzehnten Jahrhundert bei der Erhebung der Malerei zur Wirksamkeit gelangten.

Die frühesten Werke von Delaroche sind entweder dem Stoffe oder der Stimmung nach religiös. Er malte die Rettung des kleinen Joas durch seine Wärterin, des Königskindes, welches allein dem Mordstahle der alten, herrschsüchtigen Athaljah entging. Die Mittel gehorchen dem Künstler noch nicht völlig; es ist ein Suchen nach dem Rührenden in dem Joas-Bilde, und der Maler, welcher den Kern des Stoffes von seinem Standpunkte aus nicht zu erfassen vermochte, fällt auf das Hervorheben von Nebensächlichem. Seine „Heilige Familie“ ist bereits durch eine stimmungsvolle Farbe bemerkbar, kann aber auf die Bezeichnung „heilig“ keinen bessern Anspruch machen, als die sogenannte „Italienische Familie“ des Meisters, welche ihrerseits viel zu schwer und ernst gerathen ist. In seinem „Engel Gabriel“ liegt ein Missgriff — man kann dem Realen der äusserlichen Erscheinung gegenüber nicht an seine Engelhaftigkeit glauben. Den Glanzpunkt seiner kirchlichen Kunstthätigkeit bildet die in der Composition freilich etwas verstreute „Beweinung Christi“.

Dann aber that Delaroche den Schritt von der christlichen Mythe her auf das historische Gebiet. Die Stoffe, die er sich auswählte, sind meistens der französischen oder englischen Geschichte entlehnt, welche letztere für den Maler eine bedeutende Anziehungskraft besessen haben muss. Eigentliche Handlung, welche bei dem Entwickelungsgange oder dem Abschlusse eines historischen Ereignisses schwer ins Gewicht fällt, hat Delaroche für seine Darstellung fast ganz und gar verschmäht. Er sucht dem historischen Gedanken — dem Geiste, welcher in einer Reihe von Begebenheiten lebt — auf einem Umwege beizukommen. Meist gehen seine historischen Vorwürfe nicht über das Memoirenhafte — oder wenn man die Malerei ins Auge fasst, über das Genremässige hinaus. Seine Figuren sind mit höchster Genauigkeit durchbildet; selbst auf die zufällige Kleinigkeit gründet Delaroche einen Theil seiner Wirkung. Es ist aber in diesem realistischen Rüstzeuge, dessen der Künstler bedarf, durchaus nichts Zusammengesuchtes — Alles eint sich zunächst, um uns von der

Existenz einer historischen Person das stärkste Gefühl beizubringen. Jetzt erst vermag es der Meister, seine ganze Kraft dadurch zu entfalten, dass er uns darlegt, wie ein historischer Vorgang — der oft ganz ausserhalb des Bildes verlegt ist — auf seine Personen wirkt. Unzweifelhaft sind Bilder dieser Art keine eigentlichen Geschichtsgemälde, obwohl sie oft — und wie dies bei Delaroche fast immer der Fall ist — uns das Wesentliche, den humanen Inhalt einer historischen Begebenheit energischer verdolmetschen, als würde diese Begebenheit selbst dramatisch, oder gar mit epischer Umständlichkeit vorgeführt.

Die Hauptwerke des Meisters sind fast alle durch Kupferstiche (von der Hand vorzüglicher Stecher) weit und breit bekannt geworden. Wir müssen uns hier auf einige kurze Bemerkungen dazu beschränken. „Die Barke des Cardinals Richelieu", voll geistreicher, kraftvoll empfundener Aperçus, und „Mazarin und sein Hof" scheinen, gleich diesem Bilde, nach einer pikant gehaltenen, kurz erzählten Schilderung entworfen zu sein. Die Färbung tritt hier vor dem charakteristisch Formalen entschieden zurück. Nur zagend scheint sich Delaroche an die „Eroberung von Trocadero" durch den Herzog von Angoulème — in jenem jämmerlichen Feldzuge der Franzosen — gewagt zu haben. Das Bild verunglückte: einen so weit gefassten Empfindungskreis vermochte der Künstler nicht zu concentriren. Meisterhaft dagegen zeigte sich Delaroche in der „Ermordung des Herzogs von Guise", welches Gemälde von allen seinen Leistungen am meisten den Forderungen entsprechen möchte, die an ein Historienbild zu stellen sind. Mit weisem Takte wählte der Künstler den Moment, der unmittelbar dem grausen Gewaltact folgte, um den unheimlichen Charakter der That zugleich mit der intellectuellen Urheberschaft derselben aufzuweisen. Die verschiedenartigen Empfindungen, mit welchen die Hofleute Heinrichs III. den blutigen Auftrag ausgeführt, spiegeln sich in dem Mienen- und Geberdenspiel derselben mit unwiderstehlicher Wahrheit. Die Degen der Mörder sind zum Theil noch entblösst, zum Theil halb oder ganz in die Scheide gestossen; eben erst kann das ausgestreckt daliegende Opfer des heimtückischen Ueberfalls den letzten Athemzug verhaucht haben. Der König, der offenbar auf den Ausgang des Anschlags im Nebenzimmer gelauscht hat, zeigt sich in demselben Momente an dem zurückgeschlagenen Thürvorhang, um über das Geschehene volle Gewissheit zu erhalten. Deutlicher konnte der Vorgang nicht erzählt, ergreifender die Wahrheit der Seelenbewegung in Verbindung mit der physiognomischen Individualisirung der Betheiligten nicht zum Ausdruck gebracht werden. Die zwanglose Haltung der Gruppe, die trotz der Zufälligkeit der Erscheinung einen feinen Sinn für Linienrhythmus erkennen lässt, wird kaum einen Zweifel lassen, dass Delaroche auch der Darstellung leidenschaftlicher Action einer auf die entscheidende That zugespitzten dramatischen Bewegung Herr war; aber solche Momente kann der Künstler nicht verwerthen, der den feinsten Nuancen im Ausdruck seelischen Lebens nachgeht; denn die höchste Spannung der Seele, des

das Eigenbewusstsein vernichtenden momentanen Pathos, bietet dem Psychologen kein Feld, den Reichthum seiner Mittel zu entfalten. Es ist interessant in dieser Beziehung Kaulbachs „Ermordung Cäsars“ mit dem besprochenen Bilde von Delaroche zu vergleichen. Die stark ins Melodramatische fallende „Hinrichtung von Jane Gray“, dann „Karl I. von England, von den Rundköpfen Cromwells verspottet“, und „Oliver Cromwell, welcher den Sarg des enthaupteten Königs Karl öffnet“, wollen wir nur im Vorübergehen erwähnen. Der Maler rückt uns hier mit seiner Eigen-Empfindung so nahe, dass wir zu keiner festen Auffassung des Aeusserlichen zu gelangen vermögen. In seiner eigenthümlichen Grösse stellt sich Delaroche wieder in seiner Darstellung der Söhne des Königs Edward im Tower dar, in welchen er die ganze Macht seiner Charakteristik entfaltet.

Einen grossen Eindruck machte der Meister mit seinem „Napoleon in Fontainebleau“ (Leipziger Museum). Der Kaiser hat soeben im scharfen Ritte den Feind recognoscirt und den Uebergang des Marmont'schen Corps erfahren. Er ist wehrlos; der Gnade der Sieger durch den Verrath seiner Kriegsfürsten preis gegeben, die er selbst aus der Tiefe zu sich emporhob und zwischen sich und seine Soldaten, die Welteroberer, stellte. Erschöpft sinkt er, nachdem er seinen Degen und Hut zur Seite geworfen, auf einen Stuhl und scheint starr, grimmig und doch voll tragischer Wehmuth den Blick in die Zukunft zu richten. Das Bild fesselt unwiderstehlich. Die Kritik hat an diesem Napoleon herumgezerrt, aber sie musste die granitne Grösse dieses Meisterwerkes unangetastet lassen, dem auch die kothbespritzten Reitstiefeln wohl anstehen, was auch die höhere Kunsttheorie dagegen einwenden mag.

Die Tragweite der Mittel, über welche Delaroche zu verfügen hatte, offenbarte er, nachdem er lange Zeit nichts von sich hatte hören lassen, in einer seiner letzten (1851 ausgestellten) Meisterschöpfungen. Wie sehr Delaroche in seinen Prämissen — der Geschichtserzählung — missverstanden wurde, zeigt „Maria Antoinette's Verurtheilung“. Hier gewinnt seine Licht- und Farbenführung die höchste Bedeutsamkeit. In das unheimliche Dunkel, welches, durch das trübe Lampenlicht erst recht anschaulich gemacht, in dem Gemache herrscht, wo die Schreckensmänner hausen, fällt ein Strahl scharfen, kalten Morgenlichts und trifft das edle Antlitz der verurtheilten Königin, welche sich wie ein Wesen höherer Art von ihrer Umgebung abhebt.

Nur ein einziges umfangreiches Werk der Monumentalmalerei ist von Delaroche ausgeführt worden (1841). Dies ist die Ausschmückung des Halbzirkels der Aula in der Pariser Kunstschule, eine Fläche von 50 Fuss Länge und 15 Fuss Höhe bedeckend. Der Künstler vereinigte in diesem Gemälde die grossen Meister der bildenden Künste, welche gleichsam an den in dem Saale alljährlich stattfindenden Preisvertheilungen Theil zu nehmen scheinen. Der Technik angemessen — Delaroche malte mit Oelfarben auf die entsprechend vorgerichtete Mauer — herrscht in

Fig. [illegible]. Eine Gruppe vom Hemicycle des Paul Delaroche.

den Künstlergestalten nicht nur, sondern auch in den allegorischen Figuren ein körperhaftes, ein realistisches Leben, das wir für die Monumentalmalerei entschieden als unstatthaft betrachten. Gleichwohl gehört diese Arbeit zu dem Hervorragendsten, was die Malerei in solchen Zusammenstellungen von grossen Männern verschiedener Zeiten und Völker seit Raffaels Schule von Athen hervorgebracht. Die Charakteristik der einzelnen Maler nach ihrem Leben und Wirken, ihrer Nationalität und ihrer Zeit ist mit bewundernswürdiger Feinheit durchgeführt, sodann macht sich in der ungezwungenen Gruppirung, in dem Wechsel der Stellung und Haltung der einzelnen Figuren ein wohlgefälligen Rhythmus bemerklich, sodass über die interessante Mannigfaltigkeit die einheitliche Harmonie des Ganzen nicht verloren geht. (Fig. 190).

Zwei Mal nahm Delaroche einen längeren Aufenthalt in Italien, zuerst im Jahre 1834, um sich für die ihm übertragenen Malereien in der Kirche St. Madeleine vorzubereiten, ein Auftrag, der später zurückgezogen wurde; das letzte Mal im Jahre 1844. Seit dem Ende der dreissiger Jahre trat er entschieden in den Vordergrund des französischen Kunstlebens und sicherte, von Erfolg zu Erfolg fortschreitend, dem realistischen Darstellungsprincip die siegreiche Stellung, welche dasselbe noch jetzt behauptet. Die Zahl seiner unmittelbaren Schüler ist nicht minder gross wie die Zahl derjenigen Künstler, die aus anderen Schulen zu ihm übertraten. Unter den letzteren nennen wir als den Meister, dessen Atelier seit dem Tode von Delaroche in Paris die grösste Anziehungskraft erhalten, *Thomas Couture* (geb. 1815 in Senlis), einen vorzüglichen Coloristen, dem jedoch die Stoffmalerei mehr am Herzen zu liegen scheint, als das seelische Element der Darstellung. Die grossen Erwartungen, welche eines seiner früheren Werke, eine römische Orgie „Romains de la décadence“ darstellend, erweckte, sollten nicht in Erfüllung gehen.

Neben der auf die realistische Darstellung sich gründenden Darlegung des Gefühlslebens, wie sich solche in Delaroche auf ihrer Höhe zeigt, hatte sich in der französischen Kunst die naturalistische Richtung geltend gemacht, welche auf die naturgetreue, äusserliche Erscheinung das Hauptgewicht legt, anstatt dieselbe als blosse Trägerin höherer Interessen zu benutzen.

Der grosse Meister des Naturalismus war *Horace Vernet* (1798—1863), ein Enkel des Landschaftsmalers Joseph Vernet. Von seinem Vater, Carle Vernet, den wir schon als Lehrer Géricaults kennen lernten, empfing Horace eine gründliche künstlerische Vorbildung. Selten gab es einen Maler, welcher die formale, äusserliche Erscheinung sicherer auffasste und leichter und richtiger wiederzugeben vermochte, als Horace Vernet. Er malt mit derselben Mühelosigkeit, mit welcher er sieht. Ein Anderes aber wäre es, wollte man von Horace Vernet verlangen, dass er sich über die Charakteristik des Aeusserlichen, über die blosse Anschauung erheben sollte. Hier versagt ihm die Kraft. Wer lernen will, wie die Form in Bewegung gesetzt werden muss, um eine Stimmung hervorzu-

rufen, an welcher die Licht- und Farbenführung nur einen verschwindend kleinen Antheil besitzt, der findet in der ganzen Kunstgeschichte keinen bessern Lehrer als Horace Vernet. Das Gebiet des Innerlichen aber ist diesem Meister fast ganz verschlossen. Vernet ist wechselweise hoch erhoben und tief hinabgewürdigt worden. Schon daraus erhellt, dass es nicht leicht ist, den Künstler richtig zu schätzen. Immer steht uns die Entfaltung des naturalistischen Lebens mit ihrer zwingenden Berechtigung gegenüber und obgleich Vernet nicht so zu malen versteht, dass er im Stande ist, seine Formenstimmung durch die Stimmung der Lichtwirkung zu stützen und zu vertiefen, — so empfinden wir doch vor seinen Bildern eine Augenlust, welche uns von David an bis auf Couture kein einziger französischer Maler gewähren kann. Hier haben wir Delaroche mit seiner wunderbaren Farben-Charakteristik keineswegs vergessen. Wer Horace Vernet kritisch verurtheilen will, schreibt — wie wir — mit widerstrebender Hand.

Die höchste Stimmung durch die Composition und Formengebung im Sinne der Hervorhebung naturalistischer Besonderheiten erreicht Horace Vernet in seiner „Beichte des Räubers." In diesem Bilde steckt seelischer Stoff für zehn Bilder von Delaroche. Schlimm genug geht Horace Vernet über die deutliche Darlegung seines Stoffes nie hinaus. Vernet ist mit Alexandre Dumas verglichen worden. Wir sind keine Freunde von Vergleichungen, wenn aus denselben nicht das Positive für die Erkennung der einzelnen Factoren herausspringt. Wahr aber ist es, dass Dumas alle seine Kräfte anspannt, um das stofflich Fesselnde zu entwickeln; wahr, dass Horace Vernet das Stoffliche zur genauen Erscheinung bringt und dann seine Aufgabe erfüllt zu haben glaubt. Oft wirkt die blosse Gestaltung bei Vernet im höchsten Grade stimmungsvoll — dann aber setzt der Meister den innerlichen Gehalt, die epische Gradation der Empfindung als bekannt voraus. Dies ist in seinem wundervollen Mazeppabilde der Fall, wo der Schimmel mit dem Götterjünglinge durch das Gebüsch und über den Waldbach setzt, verfolgt von hungrigen Wölfen, — den grauen Freibeutern Lord Byrons.

Horace Vernet hat unendlich Viel und Vieles gemalt. Wir wenden uns direct an seinen Höhepunkt: „den russischen Schlitten". Dies eine Bild würde seinen Urheber unsterblich machen. Hier ist das bloss Aeusserliche zur stärksten Wirkung auf unser Gefühl gelangt, und der Beschauer strömt seine Empfindung in Das, was der Maler zeigte oder zeigen konnte, hinüber, um das Gefühl verstärkt zurückzuempfangen. Ein wunderbares, einziges Bild.

Mit den übrigen Leistungen Vernets können wir uns kurz abfinden. Zunächst erwähnen wir des (übrigens auch von einigen zwischen Idealismus und Realismus oscillirenden Künstlern, wie *Papéty*, gewagten) Versuchs, die traditionelle Auffassung in den religiösen Bildern durch eine ethnographisch-antiquarische zu ersetzen. Vernets Rebekka und Elieser am Brunnen, Thamar und Juda, die Brüder von Joseph, Judith und Holofernes (letzteres

Bild noch am meisten ideal gehalten) beweisen, dass Vernet die Aeusserlichkeit nicht nach Maassgabe eines idealen Inhalts zu beleben vermochte.

Als Schlachtenmaler hat Vernet mit Recht grossen Ruf errungen. Man muss nur festhalten, dass das Schlachtgemälde unter seiner Hand einen durchaus genrehaften oder taktischen Charakter gewinnt. Kein Maler hat je die taktische Entwickelung einer Schlacht besser dargestellt, als Vernet in seinem Schlachtbilde von „Montmirail". Hier ist das Detail im Vordergrunde, auf welchem die Entscheidung ruht, in ausserordentlich klare Verbindung mit dem Mittel- und Hintergrunde gesetzt. Verwirrt ist „die Schlacht von Hanau", wo sich der Maler durch die Wahl des Kampfplatzes — innerhalb der Stadt — die ganze Wirkung der folgenden Gründe abgeschnitten hat. Zu den wirkungsvollsten Darstellungen dieser Art zählt der „Sturm auf Constantine". „Valmy", „Jemappes" sind mehr Manövrirstücke. Genrehaft und dennoch das Taktische genau festhaltend, erscheint die Wegnahme der Smalah Abd-el-Kaders, oder „die Schlacht vom Islye", ein Bild von 75 Fuss Länge, ebenso die „Schlacht vor der Barrière von Clichy". Zu den genrehaften Darstellungen voll ausgezeichneter Charakteristik gehört die herrliche Jagd auf Wildschweine in der Metidschah, welchem Bilde sich die sehr prahlerisch gehaltene, innerlich unwahre Löwenjagd anschliesst. „Das Pferd des Trompeters", welches unser Holzschnitt darstellt (Fig 191) ist eins von den kleineren Genrebildern des Meisters, in denen ein rührender Ton nicht ohne Glück angeschlagen wird. Meisterhaft hat es der Künstler verstanden, die Thierseele sprechen zu lassen und, ohne unwahr zu werden, in die ganze Erscheinung des Rosses den Ausdruck treuer Anhänglichkeit und scheuer Ahnung des unwiderbringlichen Verlustes zu legen.

Ein vorzüglicher Schüler Vernets ist *Janet Lange*, welcher besonders in seiner Darstellung von Pferden excellirt. Eine hervorragende Leistung desselben ist „Kaiser Nero als Wagenlenker" — die Gespanne sausen geradeswegs dem Beschauer entgegen.

Die Zahl der französischen Maler, welche den Spuren von H. Vernet folgten, ist eine sehr grosse. Die ungemeine Popularität des Meisters, welcher, ein echter Franzose, den Kriegsruhm seiner Nation in grossartiger Weise verherrlichte und sich dadurch auch die Sympathien der grossen Menge und vorzugsweise der Soldaten erwarb, verfehlte nicht zur Nacheiferung anzuspornen. Vorzugsweise waren es die algierischen Kämpfe, später der Krimkrieg, dann der italienisch-österreichische Feldzug, welche die Nachfolger Vernets, *Protais* u. a. beschäftigten. Von den älteren Malern des Schlachten- und Lagerlebens sind hier noch zu zu nennen: *Charlet* (1783—1846), der das Soldatenloos von der gemüthlichen Seite auffasste und sich zu humoristischen Schilderungen neigt, und *Hippolyte Bellangé* (1800 — 1866), der nicht selten die menschliche Empfindung mit Glück herauskehrt und sich in rührenden Motiven gefällt. Beide stehen indess in der coloristischen Bravour und dem freien Wurf des momentanen Lebens hinter Vernet und dessen neusten Nachfolgern zurück.

Horace Vernet war der letzte Spross jenes gewaltigen Künstlergeschlechtes, welches seit dem Auftreten Géricaults die französische Malerei zu glanzvoller Höhe führte. Mit ihm und Delacroix, der in demselben Jahre starb, während ihnen Delaroche sieben Jahre vorangegangen war, scheint die Seele aus dem französischen Kunstleben gewichen zu sein. Zwar lebt noch Ingres, auch als Greis rüstig schaffend, aber er steht der

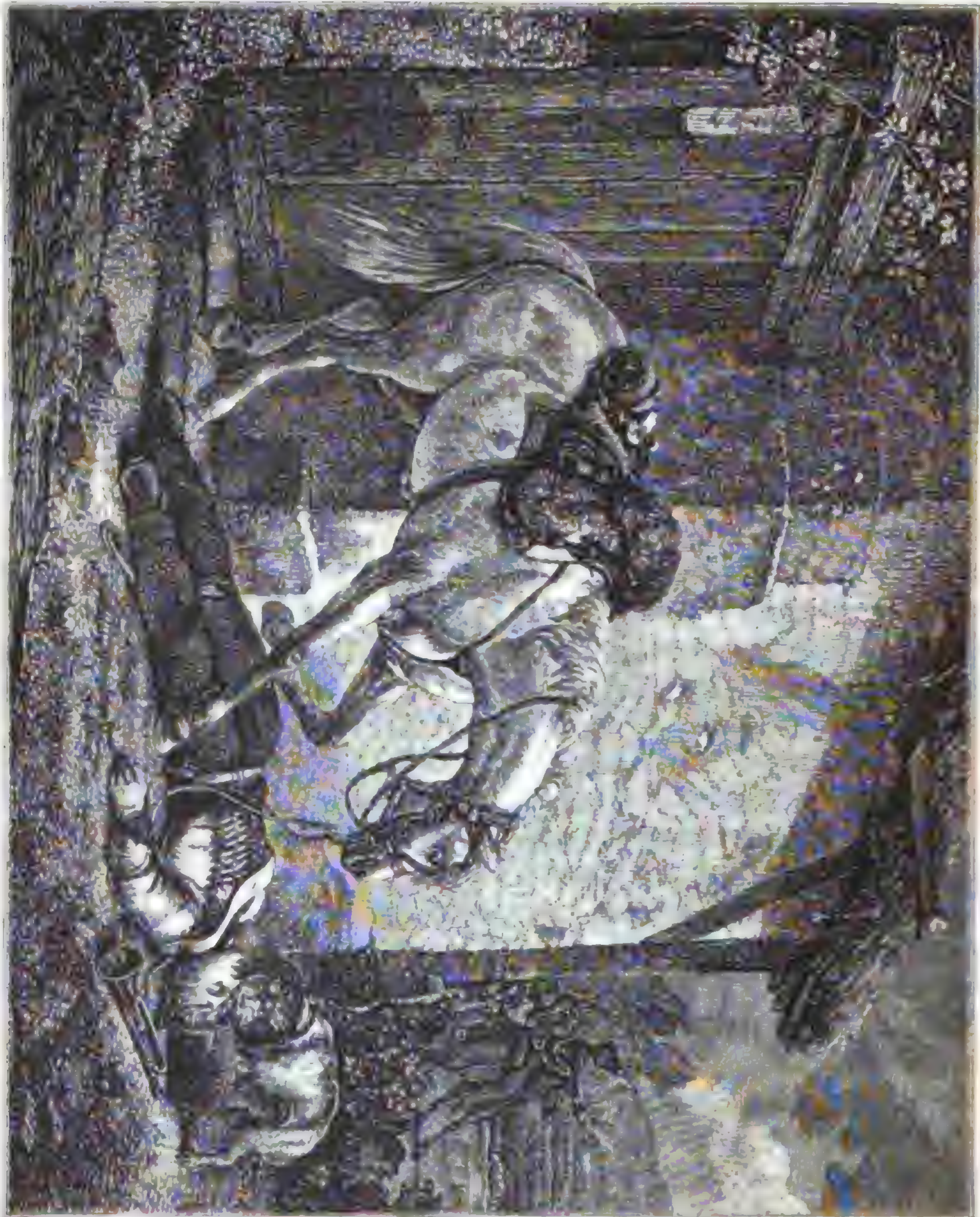


Fig. 191. Das Pferd des Trompeters. Von Horace Vernet

Gegenwart fern, die für den ernsten Sinn des Mannes, dem nur die höchsten Muster ächter Kunst genügen, kein Verständniss hat.

In das Pariser Kunsttreiben der letzten Jahre ist inzwischen eine unverkennbare Frivolität eingetreten, die unwillkürlich an die Zeiten der Pompadour erinnert. Nicht die Künstler geben mehr den Ton an, der in den Werken der Kunst ausklingt, sondern der banale Geschmack einer

durch raffinirte Genusssucht verdorbenen Plutokratie. Der Idealismus, wie ihn die Franzosen verstehen, ist nachgerade weiter nichts mehr als das Anstandsmäntelchen, hinter welchem sich die Speculation auf den sinnlichen Reiz des Nackten verbirgt. Auf den Pariser Aufstellungen sind nackte Frauengestalten, ausgestattet mit dem vollen Reize der Sinnlichkeit, mit üppiger und begehrlicher Körperfülle, in Lagen und Stellungen, die einen directen Appell an die schwache Seite der menschlichen Natur richten, in viel grösserer Menge vorhanden, als während der verschrieenen Zeit der Regence und Louis XV., wo die liebebedürftigen Arkadierinnen ihre Reize noch unter Reifröcken wenigstens halb zu verbergen für schicklich fanden. Die „Halbwelt" liefert dem Künstler Modelle und Motive zu den verschiedensten Variationen, in denen Venus und Amphitrite, die Quell- und Waldnymphen, die Grazien sowohl in die Susannen und Evas auftreten. Und nicht die Halbwelt allein — auch die Schönheiten der distinguirten Gesellschaftsklassen verschmähen es nicht ihre Leiber durch die Kunst verherrlichen zu lassen. Seitdem der vielbewunderte *Winterhalter* (geb. zu St. Blasien im Schwarzwalde 1803) der Modemaler der Pariser Salons geworden und die coquette Grazie seiner mit unbestreitbar grossem Talent ausgeführten Bildnisse zu hohen Ehren gelangt ist, hat der Geschmack der höheren Gesellschaft an sog. idealisirten Porträtbildern oder porträtartigen Idealgestalten von Jahr zu Jahr zugenommen. Die Kaiserin mit ihrem weiblichen Hofstaat erschien schon 1856 unter der Form einer „Toilette der Venus" oder der Gesellschaft des Decameron, die an einem lauschigen Plätzchen des kaiserlichen Parks sich zusammengefunden. Die früher genannten Maler *Gérome*, *Cabanel* und *Amaury-Duval*, denen noch *Paul Baudry* anzufügen ist, haben den Cultus der nackten Frauenschönheit in den letzten Jahren zur höchsten Blüte gebracht. Aber neben diesen im Allgemeinen noch mit einer gewissen Zurückhaltung auftretenden Künstlern, welche immerhin durch die feine Vollendung des Machwerks, auch wohl durch eine gewisse Grossartigkeit der Form sich über dem Niveau des Gemeinen halten, arbeitet noch eine Menge kleiner Talente, denen nichts anderes übrig bleibt, als direct auf die sinnliche Stimulation des Beschauers auszugehen. Die grosse Ausbildung, welche die handwerksmässige Seite der Malerei, die Technik im Vertreiben und Aufsetzen der Farben, erfahren hat, dient natürlich dazu, die materialistische Erscheinung entschieden herauszubilden und das Sinnlich-Körperhafte dem Auge gewaltsam aufzudrängen. An der Seite dieser Malerei des Sinnlich-Reizenden, die von dem Idealismus, von der idealen Welt der Mythe nur den Namen, von dem Materialismus das Wesen hat, ist die ernste historische Anschauung, die die Kunstweise eines Delaroche und in einem gewissen Sinne auch diejenige Vernets belebte, bis zum Unbedeutenden verkümmert. Der Staat thut zwar alles Mögliche, um den Kunstunterricht zu fördern und Künstler zu beschäftigen; aber das Eine vermag keine Staatskunst, die Inspiration zu wecken, der Seele die Begeisterung einzuhauchen, deren schöpferische und läu-

ternde Kraft allein das ächte Kunstwerk schafft. Der verflachende Einfluss, welchen die mechanisch arbeitende Staatsmaschine auf Geist und Gemüth ausübt, tritt bereits auf dem Kunstgebiete immer deutlicher hervor. Der Grundsatz des jetzigen Regime, jedem Einzelnen die unbehinderte Freiheit der Erwerbs und des Genusses zu gewähren, aber ihm jeden Antheil an der Bestimmung des Schicksals zu entziehen, welches die Gemeinde wie den Staat beherrscht, muss schliesslich die Entsittlichung der Massen zum Gefolge haben. Auch kann sich mit dem Phantom der „Gloire" eine geistig entwickelte Nation auf die Dauer nicht abfinden; mit ihm lässt sich nun ein kurzer Freudenrausch aber keine Erhebung des Gemüths, keine ideale Stimmung erregen. Dieser aber bedarf die Kunst, sie ist ihr so nöthig, wie die Luft zum Leben, wenn ihr Werk ein dauerbares, ewig gültiges sein soll.

SECHSTES CAPITEL.

Die Belgische Malerei seit 1830.

Die belgische Malerei unter dem Einflusse Davids. — Wiederaufnahme der nationalen Traditionen. Ign. van Brée. — Der realistische Fortschritt: G. Wappers. — P. v. Schendel; Hendr. Leys. — Nic. de Keyser. — Bièfve. — Gallait. — Brakeleer. — Swerts und Guffens. — Portaels. — Wiertz.

Es ist in denjenigen Kreisen, welche der künstlerischen Production ferner stehen, zu einer Art von Glaubensartikel geworden, dass die geistig und gemüthlich ausgetiefte realistische Darstellungsweise in Deutschland und Frankreich auf den unmittelbaren Anstoss der Belgier erfolgt sei. Dass diese Meinung unbegründet ist, geht aus der ursächlichen Entwickelung der deutschen und französischen Kunst zur Genüge hervor. Die Folgerichtigkeit in der Weiterbildung der verschiedenen Auffassungsweisen tritt in Frankreich im Ganzen genommen deutlicher gegliedert auf, als in der deutschen Kunst, wo die künstlerische Persönlichkeit mehr von der Schule losgelöst erscheint und dem Zuge des Modegeschmacks weniger unterliegt.

Untersuchen wir die Grundlagen der belgischen Kunstthätigkeit in der neueren Zeit, so werden wir zu den französischen Schulen geführt, an welche sich die Belgier anschlossen. Einen Mittelpunkt für die aufstrebenden künstlerischen Kräfte Belgiens bildete Jaques Louis David, welcher während seines Exils in Brüssel (1815—1825) zahlreiche Anhänger gewann, die sich zumeist der religiös-historischen Darstellung zuwandten. Selbständige Bedeutung hat Niemand dieser belgischen Epigonen des französischen Classicismus errungen. Erst dann, als in Frankreich die

Davidsche Schule zum völligen Niedergange gelangte, ward in Belgien der Keim eines neuen Lebens in der Kunst bemerkbar, welcher sich seit der Losreissung des Landes von Holland rasch und kräftig entwickelte. Die anfängliche Nachahmung der Coloristen Frankreichs gelang den Belgiern übel, da ihnen die Phantasie abging, welche in den mit genialer Kühnheit verarbeiteten Stoffen eines Delacroix ihre Triumphe feierte. Die Belgier konnten sich in die Sphäre des Pathetischen nicht hineinfinden; sie besassen zu wenig Kühnheit und Feuer, um — gleich den Franzosen — ihre Gegenstände „auf einer Nadelspitze zu balanciren", wie Delacroix sagte. Obwohl dem Dramatischen zugewandt, besitzen die Hauptrepräsentanten der belgischen Historienmalerei doch nicht die Beweglichkeit der Empfindung, um das Momentane einer Handlung zu erschöpfen. Man kann Rubens als den Typus, den künstlerischen Genius von Belgien — auch für die neuzeitliche Entwickelung — bezeichnen. Rubens bewahrt selbst bei unmittelbar vorgeführter Action in seinen bewegtesten Bildern der Formengebung das Recht, länger als für den Moment zu gelten. Zwischen dem Beharrenden in der Darstellung dieses Meisters und dem Bewegungsprincip der Neu-Franzosen eröffnet sich eine weite Kluft. Delacroix, ein Künstler von durchaus national-französischem Charakter, hat in Belgien auch nicht einen einzigen nennenswerthen Nachahmer gefunden. Ein glücklicher Instinct, verstärkt durch das patriotische Interesse, trieb die Belgier, voran der aus der Schule Vincents hervorgegangene *Ignaz van Brée* (1773—1839), auf Rubens zurückzugreifen.

Die Wiedererweckung des Kunststyls, welchen die Belgier seit ihrer Losreissung von Holland mit gewissem Recht als einen nationalen bezeichneten, gründet sich theilweise auf das Studium ihrer grossen Coloristen, anderentheils auf die Verarbeitung der Grundzüge, welche in der französischen Kunst zur Geltung gekommen waren. Indess ebenso wenig wie für die stürmisch-gewaltsame Kunstweise des Delacroix war das belgische Kunstnaturell für die idealistische Richtung der Ingres'schen Schule empfänglich. Es lag im Wesen der Belgier zu viel ursprüngliche Kraft und frische Natur, als dass sie ohne weiteres den aristokratischen Finessen der Ingres'schen Darstellungsweise hätte nachgehen mögen. Die Neubegründer der belgischen Malerei fingen mit dem äusserlich gefassten Historienbilde profanen Inhalts an ihren eigenen Weg zu gehen. — Es muss hier angemerkt werden, dass die französischen oder deutschen Andachtsbilder dem belgischen Katholicismus kein genügendes Darstellungsmaass bieten konnten. In jener Zeit des strengen politischen und confessionellen Gegensatzes zwischen Belgien und dem protestantischen Holland spielt in das religiöse Bild die Gefühlsweise der Spanier, der Murillo's und Velasquez, herein. Es ist bezeichnend, dass die Belgier den Spaniern unmöglich nahe kommen konnten, ohne die auf die charakteristische Färbung sich stützende Darstellung Delacroix' zu adoptiren — jenes Delacroix, der, als ein Barbar besonders in den Kunstschulen Belgiens verschrieen, dennoch den Kern der Entwickelung romanischer Malerei in der Tasche hatte.

Es war *Gustav Wappers,* ein Antwerpener und Schüler van Brée's (geb. 1803), welcher den Reigen der grossen Production in Belgien durch sein Historienbild „Der Bürgermeister Van der Werff" eröffnete. Mit einem Schlage hatte Wappers die Färbung als den nächsten Zielpunkt der Belgier geltend gemacht. Immer aber noch erhielt sich nebenher die an den französischen Classicismus anlehnende Manier, welche der Färbung nur eine geringe Bedeutung beimass (*Portaels* und *Matthieu*). Die Pflege der mit Thier- oder Genrestaffage ausgestatteten landschaftlichen Darstellung, in welcher eine Reihe der tüchtigsten Talente in Belgien auftrat, bürgerte allmählig die naturgerechte, physiognomisch gehaltene Färbung ein, und bald gelangte auch das eigentliche Genrebild zu einer hervorragenden Geltung.

Peter van Schendel aus Breda in Holland (geb. 1806) malte Strassenscenen mit vortrefflichen Lichteffekten — Mond- und Lampenlicht —; *Joseph Dikmans* (geb. 1811) zeichnete sich durch die genaueste Wiedergabe der Natur, sowie durch eine cabinetmässige Technik aus (der Gemüsemarkt etc.) und die Bilder von *Hendrik Leys* (geb. 1815), mit höchster Genauigkeit ausgeführt, besitzen dennoch im Arrangement, in den Licht- und Farbenwirkungen, in der Formengebung grosse Leichtigkeit und Ungezwungenheit. Manche Bilder dieses Künstlers, welcher seine Stoffe gern dem Reformationszeitalter entnahm (Luther als Knabe in Eisenach; Erasmus in seinem Studierzimmer), sind durch Nachbildungen in den weitesten Kreisen bekannt geworden. Wir nennen den Waffenschmied, eine Wirthshausscene (Frankfurter Museum), Neujahr in Flandern, Fausts Spaziergang. Die Bravour des Vortrags ist bei Leys eine vollendete. — Das Streben nach malerischem Effect fing nunmehr an, sich entschieden hervorzudrängen. Welcher Art der Gegenstand war, den die Belgier malten, schien ihnen im Allgemeinen ziemlich unwichtig, und es ist nicht zu leugnen, dass viele ihrer besten Maler eine befremdliche Dürre der Phantasie zeigten; die Genrescenen, stets auf demselben Gefühlsniveau stehend, litten an einer bedenklichen Einförmigkeit der Auffassung und Erfindung.

Frisches Leben brachte die Bewegung der Vläminger, wie in die Literatur, so auch in die Malerei. Die vaterländische Historie ward, den Franzosen gegenüber, betont und ein neues Feld für glänzende Darstellung eröffnete sich. *Nicaise de Keyser* aus Sandvliet (geb. 1813) trat mit seinen Schlachtgemälden hervor: die Schlacht bei Courtray (bataille des éperons), diejenige bei Worringen am Rhein (1288) und Nieuweport zeigten bei einer mehr studirten als schwungvollen Anordnung grosse Naturwahrheit und kraftvolle, brillante Färbung. Die Franzosen vermissten in diesen Schlachtbildern freilich den „Esprit militaire". Später wandte sich De Keyser novellisirend gehaltenen Stoffen zu — der Anekdoten-Malerei, wenn das Wort erlaubt ist: „Rubens' Atelier", „Kaiser Max in Memlings Werkstatt", „Justus Lipsius, dem Erzherzog Albrecht und seiner Gemalin, der Infantin, Vorlesung haltend" etc. De Keyser schien

nur noch die Figuren für Entfaltung seiner Farbenvirtuosität nothwendig zu haben, „die Dame im Atlaskleid mit dem Herrn im schwarzen Sammet" sind ganz wie ein Terburg gehalten. Ein sehr missliches Unternehmen für De Keyser war es aber, in eine einzelne Idealfigur einen ganzen Kreis von Vorstellungen, wie es nur der Dichter in der Gewalt hat, beschliessen zu wollen, wie z. B. in seinem „Gottfried von Bouillon, der seine Waffen weiht." Am bekanntesten ist von solchen Bildern wohl „der Giaur", nach Byrons Gedichte, geworden, eine melancholisch-grimmige Gestalt mit geballter Faust.

Neben De Keyser trat *Ed. de Bièfve* (geboren 1808) als Schilderer patriotischer Stoffe auf. Dieser Maler errang mit seinem vielbewunderten „Compromiss des niederländischen Adels" einen grossartigen Erfolg. Bièfve hatte eine schwierige Aufgabe zu erfüllen: in seinen Personen, deren Action sich darauf beschränkte, dass sie ein Papier unterzeichneten, musste die Gefahr des Vaterlandes, die erlittene Tyrannei und die begeisterte Aufopferung Derer zur Erscheinung kommen, welche sich feierlich auf Leben und Tod verbanden. Der Künstler entwickelte eine deutliche Charakteristik der sich um den Tisch drängenden Figuren und entfaltete eine hohe Meisterschaft in seiner Farbengebung. Die seelenhafte Seite des Colorits ist jedoch De Bièfve nicht aufgegangen. Alle übrigen späteren Leistungen dieses Künstlers blieben hinter den Erwartungen zurück, welche der „Compromiss" hervorgerufen hatte. Es lag dies theils wohl daran, dass Bièfve mit jenem Werke seinen Höhepunkt erreicht hatte, theils aber, dass ein grösserer Meister auftrat, der alle übrigen belgischen Historienmaler in Schatten stellte.

Mit dem „Compromiss" machte ein anderes Bild „Die Abdankung Kaiser Karls V." von *Louis Gallait* (geb. 1810) im Jahre 1843 die Runde in den deutschen Kunstausstellungen. Hier war ein echtes Historienbild, das mit den Kennzeichen des höchsten Ranges in der Concentration eines geschichtlichen Gedankens durch einen historischen Moment, so wie in der Behandlung der Färbung erschien. Gallaits Individuen sind in geistiger und formeller Hinsicht mit grösster Genauigkeit und überzeugender Kraft herausgebildet — Alles aber, was der Künstler zeigt, ist von dem Princip des Lichts und der Farbe gleichsam durchdrungen. Selbst ein Delaroche vermag nicht deutlicher als Gallait durch das eigentliche Malen die Innerlichkeit der Figuren und die Stimmung einer ganzen Handlung zum Ausdrucke zu bringen. Die Höhe, welche Gallait mit Karls Abdankung erreichte, hat er nicht überschreiten können. Von der streng historischen Richtung, vom Dramatischen fiel er zum Lyrischen ab — der Gedanke trat vor der Seelenschilderung zurück und verbarg sich hinter der Stimmung. Das Hauptbild von Gallait in dieser Richtung, welche der Zeitströmung und der Kunst entspricht, ist „die Brüsseler Schützengilde, welche den Leichen Egmonds und Hoorns die letzte Ehre erweist" (Fig. 192). Jedem, der dies Meisterwerk einmal gesehen, wird dies Bild selbst in seinen Einzelheiten unvergesslich bleiben; die Gegen-

Fig. 192. Die Brüsseler Armbrustschützen erweisen den Leichen Egmonds und Hoorns die letzte Ehre. Von Gallait.

sätze zwischen den beiden unter der Sammetdecke liegenden Leichen, von denen man nicht viel mehr als die Köpfe sieht, den höhnisch blickenden spanischen Officieren, dem gleichgültigen Pfaffen und den brüsseler Schützen sind von dem Maler in der wirksamsten Weise benutzt, um mächtig auf die Empfindung einzuwirken. Gallait steht, was den Charakter dieses Bildes betrifft, mit Delaroche (Maria Antoinette) und Lessing (Huss vor dem Scheiterhaufen) genau auf derselben Linie. Das Formenhafte ward später durch Gallait abgemindert; der Künstler schien seine ganze Stärke mit den geringsten formalen Mitteln zur Anschauung bringen zu wollen. Er malte „Egmonds Letzte Augenblicke" — den Grafen und seinen Beichtvater — „Tasso im Kerker". Die Dürftigkeit der Motive in diesen Bildern ist nicht dazu angethan, dem Auge einen machtvoll, reichen Eindruck zu gewähren. Sollte eine consequente Abminderung der Erregung des Auges in der Malerei stattfinden, so würde ein Bild bald, wie eine schriftliche Notiz, ein Vers, nur noch gelesen, nicht betrachtet zu werden brauchen. Verdienstvoll sind einige von Gallaits Genrebildern, „die Fischerwitwe am „Strande", „Murillo" etc.; bei andern Genrebildern des Meisters fällt eine gewisse gesuchte Grossartigkeit auf, die mit dem kleinen Inhalte unangenehm contrastirt. — Eine trefflicher Schüler Gallaits ist der durch charaktervolle Einzelfiguren imponirende *Jaroslav Czermak* aus Prag.

Die belgische Kunstthätigkeit ist in Bezug auf die Malerei im Verhältniss zur Grösse des Landes gegenwärtig die productivste der ganzen civilisirten Welt. In keinem Lande werden von Seiten der Regierung soviel Kosten und Anstrengungen darauf verwandt, die Künste in Blüte zu erhalten. Wenn nun auch viele Zöglinge der belgischen Akademien den Künstlerberuf wieder fallen lassen oder mit ihren kleinen Talenten in Dunkelheit verkommen, so ist doch nicht zu leugnen, dass sich unter den übrigen auch zahlreiche tüchtige Kräfte entwickeln und es zu Ruf und Ansehen zu bringen wissen. Wie in England so steht auch in Belgien die Aquarelltechnik in Blüte und die dortigen Aquarellisten veranstalten jährlich wie die englischen besondere Ausstellungen, die bis jetzt die günstigsten Resultate ergeben haben.

Wir müssen es uns versagen, hier auch der jüngeren Maler Belgiens, deren Entwickelung noch nicht abgeschlossen ist, zu gedenken. Von den Berühmtheiten der belgischen Schule seien nur noch angemerkt der sehr vielseitige, mehr durch seine Genrescenen, als durch seine Historienbilder ausgezeichnete *Ferd. Brakeleer* aus Antwerpen (geb. 1792), die nach einer strengeren Stylisirung strebenden, fast ganz vereinzelt im religiösen Fache dastehenden *J. Swerts* und *G. Guffens*, deren Hauptwerk die Malereien der Kirche Notre Dame zu St. Nicolas bilden. Ferner der in biblischen Gegenständen nach Art der französischen Schule orientalisirende *Jean Fr. Portaels* und der reichbegabte, oft wild phantastische, oft durch Anmuth und Formenadel bezaubernde *Ant. Jos. Wiertz* aus Dinant (1806—1863), einer der wunderlichsten Sonderlinge, die die Geschichte der Malerei aufzuweisen hat.

SIEBENTES CAPITEL.

Die moderne Landschaftsmalerei.

Verfall der Landschaftsmalerei während der Zopfzeit. — Die ideale Landschaft und ihre hauptsächlichsten Vertreter in Deutschland; Koch, Reinhart, Preller, Morgenstern, A. Zimmermann etc. — J. Schirmer und der Uebergang zur Stimmungslandschaft; Lessing; A. Weber. — A. Achenbach und die Realisten der Düsseldorfer Schule. — A. W. Schirmer; Blechen. — Die Münchener Realisten etc. — Der landschaftliche Naturalismus: Ed. Hildebrandt. — Architekturmaler: Quaglio, Neher etc. — Thiermaler: Voltz, Koller etc. — Französische Landschafter der Neuzeit. — Vorwiegen der realistische Richtung und Vedutenmalerei. — Th. Rousseau; Lepoittevins; Marilhat etc. — Thiermaler: Troyon, R. Bonheur etc. — Holländische und Belgische Landschafter, Thier- und Architekturmaler. — Die englische Landschaft: Turner etc. — Die Genfer Schule: Calame etc.

Auf keinem ihrer Darstellungsgebiete war der Verfall der Malerei während der Periode des Zopfstyls vielleicht ein grösserer, als auf dem der Landschaft. Seit Watteau, dessen naive Auffassung sich auch auf die Naturumgebung seiner Arkadier und Arkadierinnen erstreckte und der mit einer voraussetzungslosen Divination den richtigen Punkt fand, um auch die naturwidrig zugestutzten Parks hoher Herren mit ihren Grotten und Bildwerken in dem vollen mährchenhaften Zauber erscheinen zu lassen, der ihnen eigenthümlich war, seit Watteau schwächte sich der Sinn sowohl für eine treue wie für eine grosse Auffassung der Natur mehr und mehr bis zu einer völligen Stumpfheit ab. Die vereinzelten Bestrebungen in Frankreich (Vernet), in England (Wilson, Loutherbourg), in Italien (Canale) und in Deutschland (Hackert) führten keinen durchgreifenden Aufschwung der Gattung herbei. Namentlich war das Vermögen, den unkörperlichen Elementen der Landschaft, Licht und Luft, durch die Färbung beizukommen und ein harmonisch gestimmtes Bild ihrer Erscheinung je nach den Witterungsverhältnissen, den Tages- und Jahreszeiten darzulegen, nahe an den gänzlichen Bankerott gelangt. Es fehlte auch der Malerei die äussere Anregung, auf die Darstellung der Natur in ihrer allgemeinen Erscheinung Mühe und Fleiss zu verwenden, denn eine in Unnatur verkommene Zeit konnte wenig Geschmack an dem reinen Landschaftsbilde finden, weder an demjenigen, welches die Stimmungen des menschlichen Gemüthes wiederspiegelt, noch an demjenigen, welches gleichsam die Seele der Natur selbst ausspricht und auf die einfachen Culturzustände einer patriarchalischen oder heroischen Welt zurückweist.

Die ersten Bestrebungen der Landschaftsmalerei unseres Jahrhunderts knüpften wieder an die heroische Landschaft der Poussins, Milets und ihrer Geisterverwandten an. Es ist das grosse Verdienst *Joseph Kochs* dass er diese Gattung aufs Neue und in grossartiger Weise belebte, während merkwürdiger Weise die Franzosen sich der Vedutenmalerei zuwandten, die auf eine möglichst getreue Abschrift der Wirklichkeit ausgeht. Die plastischen Formen der Sabinerberge mit dem schwungvollen Rhythmus ihrer Linien regten zu den ersten Versuchen der deutsch-römischen Schule an, die Landschaft mit dem Figurenbilde wieder in Beziehung zu setzen. Neben Koch wirkte *Johann Christian Reinhart* (1761—1847), welcher seine trefflichen Studienblätter in Radirungen veröffentlichte.

Die hauptsächlichsten Vertreter der heroischen oder historischen Landschaft in Deutschland haben bereits früher Erwähnung gefunden. Mit den Fortschritten der coloristischen Technik, die der Luftperspective und der feineren Nuancen in der Lichtwirkung Herr zu werden suchte, legte die historische Landschaft nach und nach ihre schwere conventionelle Färbung ab und näherte sich dem Princip der Stimmung, welches vornehmlich die nordische Landschaft beherrscht. Es war der schon erwähnte *Karl Rottmann,* welcher durch Licht- und Farbenführung zugleich die Empfindung des Beschauers zu fesseln wusste, während er durch die Grossartigkeit seiner Formen den epischen Zug der Composition festhielt. Mit Rottmann auf gleicher Stufe technischer Vollendung steht, ausgezeichnet durch den Reichthum der Phantasie und einer genialen Freiheit, mit welcher er über den Schatz von Eindrücken und Erinnerungen verfügt, der ebenfalls schon erwähnte *Friedrich Preller* in Weimar, welcher in seinem gleichnamigen Sohne eine würdige Nachfolge gefunden hat. Von den Meistern der frei componirten oder nach einem von der Natur gegebenen Motive frei bearbeiteten Landschaft hat die Münchener Schule die meisten und trefflichsten aufzuzählen. An Rottmann schloss sich *Christian Morgenstern* aus Hamburg (geb. 1805) an, wandte sich jedoch mehr einer stimmungsvollen Behandlung zu; er minderte das Formelle oder Plastische ab, um desto sicherer durch Licht- und Luftmotive zu wirken. Der feste Stoff der Landschaften dieses Künstlers ist oft ausserordentlich einfach, ja dürftig, eine Haideparthie, ein kahles Flussufer, ein Vorland mit Deich und ansteigender Flut; aber von grösster Mächtigkeit sind die Akkorde von Licht und Färbung, welche Morgenstern über seine Gegenden hinrauschen lässt. Nicht minder bedeutend erscheint *Albert Zimmermann* aus Zittau (geb. 1809, gegenwärtig in Wien), der gern die düstere Pracht der nordischen Landschaft — im Sinne Ruisdaels und Hobbema's — auf der Leinwand erstehen lässt, aber auch die schönheitsvollen Formen der italienischen Erde wiederzugeben weiss. Von besonderem Reiz sind seine mit historischer Staffage ausgestatteten Landschaften, bei denen der Künstler den Principien Prellers folgt, indem er in der Natur den Ton wiederhallen lässt, der in dem figürlichen Motive angeschlagen ist. Namhafte Münchener Meister der frei componirten oder

idealen Landschaft sind ferner *August Löffler* (1822—1866), *Heinrich Heinlein* aus Nassau (geb. 1803), *Daniel Fohr* aus Heidelberg (geb. 1801), *Karl Ross* aus Attekoppel in Holstein (1817—1857).

Dem allgemeinen Charakter der Schule gemäss, musste München dem Aufschwunge der Landschaftsmalerei in der idealen Richtung viel günstiger sein als Düsseldorf, und in der That wollten am Rhein die ersten Ansätze zu einer Entwicklung dieser Gattung zu keinem rechten Gedeihen kommen, wurden vielmehr bald von den glänzenden Erfolgen der realistischen Richtung, der es in erster Linie um die Wahrheit der Naturerscheinung zu thun ist, überwuchert.

Mit überraschender Schnelligkeit überschritt die Landschaftsmalerei alsbald unter der Führung der Düsseldorfer Meister die Grenze, innerhalb deren physiognomische Wahrheit und Farbenwirkung nur nebensächlich erscheinen, während das Hauptgewicht auf die Linienschönheit und den Ausdruck von Gedanken gelegt ist. Die landschaftlichen Requisiten, welche ganz nach der Intention des Malers in Verbindungen gebracht wurden, für welche in der Natur oft durchaus kein Analoges existirte, schienen sich zu selbständiger Geltung heraufzuarbeiten und drängten das subjective Belieben bei der sogenannten freien, oder idealen Composition zurück. Die Architekturmalerei hat das Verdienst, auf die Wichtigkeit der Vedute unwidersprechlich hingewiesen zu haben; sie lieferte zugleich den Beweis, dass die Freiheit des Künstlers sehr wohl neben dem Festhalten des natürlich Gegebenen bestehen kann, sowie — und das ist sehr wichtig — durch die architektonische Darstellung die Wahrheit vor Augen gelegt wurde, dass die natürliche Verbindung der realen Gegenstände den besten Halt für einen derselben angemessenen Stimmungsausdruck darbietet. Sehr bald ward in der Landschafterei eine Art von Pietät gegen das natürlich Gegebene zur Regel. Zuerst ahnte man, und sodann ward es zweifellos dargethan: dass in den Bodenformen sich Bildungsgesetze der Natur aussprechen, welche selbst der ideale Flug des Schaffens eines Künstlers nicht übersehen darf; dass die Bodenformen nothwendig einen gewissen Pflanzenbestand bedingen und dass die künstlerische Willkür Monströses schafft, wenn sie die natürliche Einheitlichkeit zerstört und neue Verbindungen einführt. Damit war der Sieg des Realismus in der Landschaftsmalerei für immer gewonnen. Der Vater der modernen deutschen Landschaftsmalerei, *Johann Wilhelm Schirmer* aus Jülich (1807—1863, in Düsseldorf gebildet, seit 1854 Director der Academie zu Karlsruhe), steht auf der Grenze, wo sich die alte und neue Darstellungsweise trennen. *Lessing* hatte den richtigen Weg gefunden, um der Stimmung, welche er ausdrücken wollte, durch die getreue Auffassung des Natürlichen in der Landschaft eine ungeahnte Stärke zu verleihen. Aus seiner Ideen- und Gefühlswelt herabsteigend, war Lessing zur Würdigung der landschaftlichen Natur, zur Einsicht in die Geheimnisse ihrer Gliederungen gelangt.

Schirmer fasste die Frage vom entgegengesetzten Standpunkte an.

Er begann mit der Nachahmung malerischer Gegenden, für welche die Normandie, Norwegen und die Schweiz die meisten Originale darleihen mussten. Auch die italienische Landschaft ist in Schirmers erster Periode, obwohl schwach, vertreten. Schirmer bedarf zu sehr der frischen Waldesluft, des wirksamen Gewölkes, der isolirten Wirkung der Sonnenstralen, wie solche in nördlichern Gegenden erscheint, als dass er, solchen Requisiten gegenüber nicht seine höchsten Reize in der Darstellung entfalten sollte. Die Darstellung Schirmers ruht in hohem Grade auf dem Studium des Natürlichen. Er ist der natürlichen Erscheinung so mächtig, dass er die freie Verwendung landschaftlicher Einzelheiten nicht von der Hand weisen kann. In einer Reihe von Productionen aber fasste der Meister weniger den natürlichen Connex der landschaftlichen Requisiten, als die Stylgesetze der Malerei ins Auge. Schirmer hängt in vielen seiner bedeutendsten Werke noch an der Wiedergabe des Gedankens, anstatt blos die Stimmung, welche eine Idee erregt, zu schildern. Er macht den Versuch, durch die Natur, die stets nur eine an die Gesammtempfindung sich wendende Sprache redet, zu einer Rede zu zwingen, die deutliche Worte — anstatt ausdrucksvoller Töne — enthält. Um die ersehnte Deutlichkeit zu erzielen, führte Schirmer historische (biblische) Staffage ein und gerieth beiläufig auch in die obsolete mythologische Landschaft hinein. Genial wie Schirmer war, ist es demselben indess oft gelungen, seinen Landschaften einen Charakter zu verleihen, welcher mit der eingeführten historischen Begebenheit in schlagender Weise zusammentrifft: z. B. in dem Felsenthal, wo Abraham die Sarah bestattet. Der Meister nordischer Natur erscheint in ganz neuer Weise in seinen römischen Landschaften, deren frei behandelten — durchcomponirten — Stoff: Terni, die Grotte der Nymphen, die Umgebung von Tivoli etc. bildet. Hier ist Ideales und Reales zu einem entzückenden Ganzen verschmolzen. Die Stimmungseffecte kommen bei manchen Veduten Schirmers in wundervoll zarter und ungesuchter Weise zur Geltung. — Unter den Schülern des Meisters, die der idealen Richtung folgten, ist *August Weber* aus Düsseldorf (geb. 1817) der weitaus hervorragendste.

Andreas Achenbach aus Kassel (geb. 1815) löste sich dagegen vollständig von der idealen Richtung los und warf sich der genialen Auffassung der natürlichen Erscheinung in die Arme. Seine Wirkung ruht auf der Stimmung, welche wir vor der Natur selbst empfinden. Achenbach ist wegen der Virtuosität bewundert worden, mit welcher derselbe das natürlich Charakteristische, das bezeichnende Detail wiedergiebt; noch bewundernswerther aber dürfte das Einheitliche Dessen sein, was er darstellt. Trotz der gewaltigsten Contraste geht ihm die Harmonie nie verloren. Die natürliche Verbindung der Gegenstände ist bei A. Achenbach so fest, wie in der Natur selbst. In diesem Umstande ist eine Ursache seines Effects zu suchen, der dem Künstler nie, selbst nicht in seinen flüchtigsten Skizzen, entgeht. Achenbach ist vorwiegend auf die Wirkung des Stofflichen beschränkt; seine Bilder sind nicht reich an Be-

zügen auf die Empfindung; dafür wirken sie durch den einen, voll und ganz zur Erscheinung gebrachten Moment desto stärker. Eben, weil bei Achenbach der Moment nicht in verschiedenen Tönen ausklingt, sondern in seiner Stimmung straff zusammengehalten wird, hat man dem Künstler Mangel an Durchbildung des Stofflichen, Dürftigkeit der Empfindung zum Vorwurf gemacht. Das Ungerechtfertigte dieses Urtheils dürfte auf der Hand liegen. Der Kreis der Darstellungen, in welchem sich der Meister bewegt, ist ein sehr umfassender; er ist im Süden wie im Norden, in den Bergen wie in der Ebene, auf dem Lande wie am Meere zu Hause. Auch die schwierigste Leistung des Landschafters das flüssige Element des Wassers in seiner heftigsten Bewegung naturwahr zu schildern, liegt vollständig in der Sphäre seiner Kunstmittel. — Seinem Bruder ebenbürtig erscheint der jüngere *Oswald Achenbach* (geb. 1827), welcher mit Vorliebe die italienische Landschaft behandelt und oft eine reiche Staffage aus dem Strand-, Strassen- und Waldleben einführt.

Hans Gude, ein Norweger (geboren 1825), und sein Geistesgenosse *August Leu* aus Münster (geb. 1819), besitzen Manches von Achenbachs Darstellungsweise, besonders den genauen Anschluss an die natürliche Erscheinung. Doch erscheinen ihre Bilder — was bei Achenbach, vermöge der Bewegung, deren dieser mächtig ist, nie der Fall ist — mehr vedutenartig, unfrei. Beide Künstler geben mit besonderer Vorliebe Scenen norwegischer Natur.

Genialer als diese beiden Maler erscheint der Schwede *Markus Larson*, ein Autodidakt, welcher höchstens noch durch Belehrung die feinen Wirkungen des Lichts sich angeeignet hat. Der Sattlergesell — das war Larson — tritt in seinen ersten Bildern, das Gebirg mit einem Wasserfall, nach dem Gewittersturm etc., bereits als völliger Meister auf. Die gewaltsame Bewegung scheint Larsons eigentliches Element, wogegen die ruhigeren Scenerien an Schwerfälligkeit des Vortrags leiden.

Voll romantischer Effecte ist *C. Scheuren* aus Kassel (geb. 1810), welcher oft an den Ausdruck in Salvator Rosa's Landschaften anstreift. Bewundert sind manche Rheinlandschaften Scheurens, denen indess oft ein Ueberreichthum von Requisiten aufgeladen worden ist. — Gebirgslandschaften stellt *Stanislaus Graf Kalkreuth* (geb. 1821, lebt in Weimar) in idealer Behandlung des Lichteffects dar. Die Behandlung der Bodenformen ist etwas trocken; die feine Durchbildung des Colorits, die urtheilsvolle Anordnung der Lichteffecte gleichen diesen Mangel indess völlig aus.

Höchst virtuos im Vortrage ist *Ludwig Gurlitt*, ein Däne (geb. 1812, lebt in Wien), welcher italienische Scenerien mit besonderm Glück behandelt (Kloster San Benedetto im Sabinergebirge etc.). Das Detail, obwohl massenmässig dargestellt, ist aufs genaueste charakterisirt; der Reiz der Licht- und Farbeneffecte ist bis an die Grenze des Prunkenden getrieben. Tiefe der Empfindung, inhaltvolles Naturwalten findet man dagegen nur in wenigen Gurlitt'schen Bildern.

In Berlin finden wir in *Aug. Wilhelm Schirmer* (1802—1866) den Hauptmeister des Landschaftsfaches, ausgezeichnet in der Darstellung südlicher Gegenden, denen er durch mächtige Licht- und Luftwirkungen eine tiefgehende Stimmung zu verleihen weiss. Er malte sowohl Veduten wie frei componirte Landschaften, meist mit vorwiegender Architektur; von letzteren sind mit Auszeichnung zu erwähnen die in der ägyptischen Abtheilung des neuen Museums stereochromisch ausgeführten Wandgemälde. Verwandter Art sind die Landschaften von *Karl Blechen* aus Berlin (1797—1840).

In München ist die realistische Richtung in der Darstellung der landschaftlichen Natur ebenfalls durch tüchtige Kräfte gepflegt worden. Wir heben nur einzelne Namen hervor, als: *Eduard Schleich* aus Landshut (geb. 1812), berühmt durch seine Alpenscenerien; *Wilhelm Scheuchzer* aus Zürich (1810—1866), dessen Bilder von kleinem Format mit ungemeiner Delicatesse durchgeführt sind und auf die Architektur meistens den Hauptnachdruck legen; ferner den in abendlichen Beleuchtungseffecten virtuosen *Anton Zwengauer* (geb. 1818), den in Winterlandschaften und Strandparthien excellirenden *Richard Zimmermann* aus Zittau (geb. 1820), einen Bruder und Schüler von Albert Zimmermann, endlich den Marinemaler *Joh. Nepomuk Ott* aus München (geb. 1804).

Unter der Masse von Künstlern, welche in der Gegenwart die beliebte realistische Landschaft vertreten und wohl auch das Gebiet des Naturalistischen beschreiten, wäre eine für unsern Zweck viel zu grosse Anzahl hervorzuheben. Wir beschränken uns darauf, *Georg Saal*, *C. Jungheim*, *Hilgers*, *Portmann*, *K. Werner* (vorzüglicher Aquarellist), *Pape*, *Geier*, *Lindlar*, *Riefstahl* zu nennen.

Als Hauptvertreter der geradezu naturalistischen Richtung, welche durch scharfe Lichteffecte blendet und damit eine decorative bis zum Stereoskopischen vorgeschrittene, seelenlose Wahrheit erzielt, dafür aber der feineren Durchbildung, namentlich in den Vordergründen ermangelt, muss hier *Eduard Hildebrandt* aus Berlin noch besonders hervorgehoben werden. Hildebrandt ist einer der virtuosesten Farbenkünstler der Neuzeit und seine exotischen Landschaftsbilder und Strassenprospecte haben nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich und England bewunderndes Staunen hervorgerufen. Aber diese vermeintliche Wahrheit der Erscheinung ist doch keine volle Wahrheit, insofern Vordergrund und Hintergrund sich nicht zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfassen. Das Richtige möchte sein, die Vorgründe plastisch herzustellen und künstlich zu beleuchten, auf welche Weise die Kunst dann bei der Bühnen- und Dioramenmalerei angelangt sein würde.

Wir reihen an dieser Stelle noch die hauptsächlichsten Meister des Architekturbildes, der Weidelandschaft und des Thierstückes ein, sofern dieselben nicht bereits früher Erwähnung gefunden.

Die Architekturmalerei ward in München durch *Dominik Quaglio* (1787—1837) in bedeutender Weise gepflegt. Zwar hält sich dieser

Meister in seinem Fache hinsichtlich des Aufrisses der Bauten mehr an das Charakteristische der architektonischen Conception, als an die strenge Durchführung der Linearperspective; auch wird Quaglio selten in seiner Lichtstimmung den Gesammteindruck der von ihm dargestellten Bauwerke treffen; — dennoch ist dieser Meister wegen der feinen Wiedergabe des architektonisch Stylistischen hoch zu stellen. Wem die baulichen Gliederungen vor den Originalen Quaglio's nicht deutlich geworden sind, der wird in seinen zahlreichen Ansichten von Kirchen und Schlössern Westeuropas die Lösung der Aufgabe finden. Nach Quaglio's Ideen ward der Wiederaufbau des Schlosses Hohenschwangau vollendet. Wesentlich das Stylistische in ihren Architekturbildern betonend, erscheinen *Michael Neher* aus München (geb. 1798) und *Wilhelm Gail*, von denen der Erstere alte städtische Gebäude darzustellen liebt, während Gail die kirchlichen Bauten Spaniens vorzugsweise durch Innenansichten vorführt. Ungleich mehr das Gefühl anregend sind die Architekturen von *A. von Bayer* aus Rorschach (geb. 1804), welcher durch ein herrschendes Licht selbst die geringfügigsten Stoffe zur Bedeutsamkeit zu erheben vermag. Hier sind noch *Max Ainmüller* aus München (geb. 1807) mit seinen genauen Ansichten altenglischer Bauten, *Ludwig Mecklenburg* mit trefflichen Städteprospecten, besonders Venedigs, *Carl Gräb* in Berlin und *A. F. Kirchner* aus Leipzig (geb. 1813) anzuschliessen.

Unter den Thiermalern der Münchener Künstlergruppe steht vorn an *Friedrich Voltz* aus Nördlingen (geb. 1817) mit seinen gross und ruhig gestimmten Landschaften mit Weidevieh. Bei Voltz ist Alles aus einem Guss; die Anordnung, die Motive für die Gruppenbildung, die Darstellung der Thiere und ihrer Hirten zeugen von tief-innigem Naturgefühl. Das Detail hält sich bei Voltz stets innerhalb seiner Grenzen; der Vortrag ist frei und geistvoll, die Färbung pastös, dazu saftig und direct auf die natürliche Erscheinung abzielend. Berühmt ist das Vliess von Voltzens Schafen. Reflectirter fasst *Sebastian Habenschaden* aus München (geb. 1813) die Wild- und Hausthiere auf, welche er mit gewandtem Pinsel darstellt, obgleich er weit hinter dem Raffinement eines Landseer zurückbleibt. Während Habenschaden mehr die seelische Seite der Thiere betont, halten sich die Pferdemaler *Franz Adam* aus München (geb. 1816) und *Bach* aus Norwegen mehr an die Durchbildung der Form. Durch feine Charakteristik und lebensvolle Naturwahrheit ausgezeichnet sind auch die Thierstücke des Schweizers *Rudolf Koller* (geb. in Zürich 1828).

An der Spitze der französischen realistischen Landschafter steht *Theodore Rousseau* mit seinen einfachen, die Natur in ruhiger Stimmung wiederspiegelnden Bildern. Die seit 1830 zur Geltung gekommene neuere Richtung hielt jedoch den Realismus nicht fest im Auge, sondern lenkte zum Idealismus um (*Jean Paul Flandrin*, *Cabat*, *Huet* etc.) oder schritt zum Naturalismus vor. Virtuos naturalistisch und nur selten zu durchbildeter realistischer Haltung durchdringend sind die Landschaften von *Français*, *Busson*, *Dupré*, *Daubigny*. Fein in der Auffassung, anspre-

chend in der Wahl der Motive und von ebenso genauer als braver Ausführung sind die Landschaften *Lepoittevins*, besonders dessen Küstenbilder, an welche sich seine geistvollen Marinen anschliessen. Lepoittevin ist durch und durch Franzose, mehr auf die Erzielung brillanter Momente, als auf die Erweckung einer wohlthuenden Stimmung ausgehend. Seine Technik ist höchst meistermässig. Der Ruf des ausgezeichneten Marinemalers *J. Ant. Theodore Gudin* (geb. 1802) hat in neuerer Zeit gelitten, da dieser Meister der Vielmalerei anheimgefallen ist. Die besten Bilder Gudins, aus dessen mittlerer Periode, halten indess den Vergleich mit den besten Seestücken der neuesten Zeit, und zwar meist siegreich, aus.

Eine der eigenthümlichsten und bedeutendsten Erscheinungen ist sodann der frühverstorbene *Prosper Marilhat* aus Vertaizon (1811—1847), dessen Bilder kleinen Formats sich durch eine liebevolle Vollendung des Details bemerkbar machen und eine seltene Ruhe und Klarheit der Färbung besitzen. Der Zug der Franzosen zum Orient bemächtigte sich auch Marilhats und in reich staffagirten Landschaften verstand er es, den Himmel, die Erde und die Bewohner des Südens in eindringlichen Zügen zu schildern.

Die reine Landschaft scheint überhaupt dem französischen Charakter nicht zu genügen; der Esprit der Nation erheischt stärkere Anregungsmittel, als die im Allgemeinen sich bewegende Naturstimmung darbietet. Die Franzosen griffen auf die Pastorallandschaft zurück und cultivirten in den Landschaftsbildern zugleich die Thiermalerei. *Constantin Troyon* (1810—1865) errang hier durchschlagenden Erfolg. Seine Bilder athmen grosse Ruhe, denn zunächst steht die Landschaft mit der Thierstaffage im vollen Gleichgewicht und weder das Eine noch das Andere erzielt starken Effect. Die Landschaft bewegt sich in einfachen Vorwürfen und zeigt sehr mässig entwickelte, mitunter ins Trübe und Manierirte fallende Luft- und Lichteffecte; mit vollem Verständniss der Form und des animalischen Charakters sind die Thiergruppen behandelt, die mit dem Besten, was in dieser Hinsicht vorhanden ist, wetteifern. Viel weniger harmonisch, viel unfeiner im Detail und im Farbengefühl — auch oft zum Altmodischen zurücksinkend — erscheinen die Thierlandschaften eines *Couturier*, *Palizzi* oder des oft prunkhaften *Coignard*.

Troyon verwandt in der Einfachheit und dem liebevollen Anschliessen an die Natur ist *Rosa Bonheur*, welche zuerst sich studienhaften Darstellungen von Thieren widmete, dann aber plötzlich mit bedeutenden Compositionen hervortrat. Pferde und Rindvieh sind nie getreuer und naturgerechter bewegt dargestellt, als durch Rosa Bonheur. Aufsehen machte ihr Pferdemarkt, ganz zu genremässiger Leichtigkeit durchgebildet; ihre Heuernte und ihre Pflüger mit Ochsen. Die Landschaft will jedoch unter der Hand dieser Künstlerin nicht recht gedeihen — dieselbe ist reizlos, trübe und die schweren Lufttöne machen die Scenerie noch unerquicklicher.

Als Seemaler sind hier noch *E. Isabey* und *Ambr. Louis Garneray* zu nennen. Hochverdienstlich erscheint als Architekturist *François Granet*

(1774—1849), dessen bereits früher (S. 272) Erwähnung geschah. Ein Hauptbild von Granet, „Bagnosklaven, welche zusehen, wie einer ihrer Mitgefangenen eine Madonna an die Kerkermauer malt“, ist in weitesten Kreisen durch Nachbildungen bekannt geworden.

In Belgien hat die moderne Landschaftsmalerei keinen besonders hervorragenden Künstler aufzuweisen, dagegen sind einige holländische Meister namhaft zu machen, die mit Erfolg die Traditionen des siebzehnten Jahrhunderts wieder aufgenommen haben und denen einige Belgier sich anschlossen. Das Verdienst, den Sinn für die malerische Schönheit der Landschaft und des Viehstücks wieder geweckt zu haben, gebührt den auf Cuyp und Van de Velde zurückweisenden Brüdern *Abraham* (1753—1824) und *Jakob van Stry* (1756—1815) aus Dordrecht. Ein eigenthümlicher Zug bei den meisten holländischen Landschaftern ist, dass sie, wie es auch bei ihren Vorfahren im siebzehnten Jahrhundert der Fall war, sich auf Specialitäten beschränken, z. B. auf Winterlandschaften, auf Strandparthien, auf Marine- und Seestücke u. s. w.; und es erklärt sich leicht, dass sie sich dadurch eine gewisse Virtuosität zu verschaffen wissen, die der auf die verschiedenartigsten Landschaftscharaktere den Blick richtende Künstler nur selten erreicht. Am vielseitigsten erscheint noch *Barend Cornelis Koekkoek* aus Middelburg (geb. 1803), unzweifelhaft der am reichsten begabte Landschafter der Niederlande, dessen prachtvolle Baumschläge, Eichenwälder, Erlengruppen u. s. w. mit seltener Feinheit charakterisirt sind. Koekkoek begründete in Cleve eine eigene Schule. Als Seemaler hat sich *Ludwig Meyer* (gestorben 1866) im Haag grosse Anerkennung erworben; in Schneelandschaften glänzt *Remy van Haanen* (geb. 1812, lebt in Wien), in Strand- und Hafenansichten, auch in Architekturstücken *Antoine Waldorp* (geb. 1803); Berg und Thal, Wasserfälle, Wald und Weide schildern *Hendrik Backhuijsen* (geb. 1795) und dessen Schüler *Willem Roelofs* (geb. 1822 in Amsterdam); im Viehstück, namentlich in der Darstellung von Schafen, steht *Eug. Jos. Verboekhoven* (geb. zu Warneton in Westflandern 1799), der die Thiere gern im Zustande der Aufregung und heftigen Bewegung, z. B. bei heranziehendem Gewitter schildert, als einer der grössten Meister der Neuzeit da. — Architekturstücke, vorzugsweise Innenansichten, von feinster Vollendung schuf *Hubert van Hove* (geb. im Haag 1814) äussere Ansichten, namentlich Ruinen, *François Bossuet* aus Ypern. — Endlich sei hier noch des Schweden *Peter Wickenberg* aus Stockholm (1808 bis 1846) gedacht, der, in Paris gebildet, sich der Richtung der Holländer anschloss. Wickenberg erscheint gleich vortrefflich als Genremaler, wie als Landschafter. Er führt gern eine reiche figürliche Staffage ein, um seine Eis- und Schneeflächen zu beleben; der Luftton ist bei ihm von einer herrlichen Klarheit und Tiefe, die figürliche Staffage von sprechender Lebenswahrheit und anmuthiger Auffassung.

In England hat sich seit Gainsboroughs Zeiten die Vorliebe für die echt englische Landschaft erhalten, welche die Vedute fast ohne Frage voraussetzt. Die Darstellung von Ansichten wirklicher Gegenden ward

ausserdem durch die zahlreichen illustrirten Werke gestützt, welche der maasslosen Reiselust der Engländer ihr Dasein verdanken. Wenn auch die Phantastik noch immer in manchen Scenerien englischer Künstler erscheint, so darf doch behauptet werden, dass die Richtung in der Landschaft im Ganzen und Grossen realistisch ist und sogar häufig in den Naturalismus hinabsinkt.

Ein Meister in der Landschaft, welcher aller künstlerischen Feinheiten mächtig ist und dennoch versteht, der Natur ihre wesentlichen Reize abzulauschen ist *Clarkson Stanfield* (welcher schon erwähnt wurde). Seine correcte Beleuchtung, seine wundervolle Luftperspective geben seinen Bildern eine der Natur täuschend ähnliche Festigkeit. Sein Talent, die Beweglichkeit seiner Auffassung, ist höchst ausgiebig — Stanfield behandelt die verschiedensten Scenerien mit derselben Trefflichkeit. Eine ruhige Stimmung scheint jedoch für seine Empfindungsweise geboten zu sein.

Strenger den alten Vorbildern zugewandt, welche er in Ruisdael und Hobbema verehrt, giebt sich *John Linnell* als ein Künstler zu erkennen, welcher die Reize der Natur nicht aus der unmittelbaren Anschauung derselben entnimmt. Mit ausgesprochener Vorliebe für das Idealisiren der Composition arbeiten *Harding*, *Linton*, *Creswick* u. A., welche meist italienische Natur geben. Mit Betonung der Farbenwirkung erscheinen die Landschaften eines *Danby;* während *Allan*, übrigens ein sehr geschickter Techniker, oft auf symbolische Bezüge in seinen Scenerien ausgeht. *Anthony* dagegen ist ein Studienmaler, welcher vergeblich ringt, aus seinen wundervollen Einzelheiten Bilder zu machen.

Der merkwürdigste englische Landschaftsmaler ist unstreitig *Joseph Turner* (1780—1851). In seinen früheren Bildern fusst Turner auf der Vedute und nimmt gern italienische Gegenden unter den Pinsel. Unter den Bildern dieser Art, welche mit Benutzung einzelner Motive aus der Wirklichkeit oft frei durchcomponirt sind (wie das berühmte: Apollo und Daphnis), finden sich Perlen von grosser Schönheit. Der Zauber, welchen Turner seinen Mittelgründen und Fernen verleiht, das Spiel der Sonnenstralen in der lichtgesättigten Atmosphäre ist geradezu unübertroffen. Allmählig aber nahmen Turners Landschaften einen andern Charakter an. Die Luft- und Lichteffecte wurden überwiegend (Brücke von Heidelberg, Ehrenbreitstein), und zuletzt kam es dem Maler nur noch darauf an, zu zeigen, was über der Erde zu sehen war. Turner ist als Seemaler (Hafen von Portsmouth, Fort Tilbury etc.) ein Künstler ersten Ranges; besser, als er, versteht sich Niemand auf Wind, Wolken und Wasser. Es ist, als wenn er mit seinen Licht-, Luft- und Farbeeffecten ein Concert aufführte. Im ersten Augenblicke für den Beschauer fast unverständlich, weiss Turner bei näherer Bekanntschaft grosse Reize zu entfalten. Den Gipfelpunkt seiner Manier erreichte Turner in seinem Bilde einer gerade vorwärts schiessenden Locomotive, die durch Sturm, Nacht und Nebel mit ihren Feueraugen blickt, während der Maschinist das Warnungssignal — am Strome des weissen Dampfes erkenntlich —

ertönen lässt. Turners Bilder werden zu ungeheuern Preisen gekauft und sind wohl jetzt alle in fester Hand.

Diesem Meister, welcher Alles in Luft und Licht auflöste, stellen wir den grössten Landschaftsmaler der neuesten Zeit, *Alexandre Calame* aus Neufchatel (1810—1864), einen Schüler von *François Diday* (aus Genf) gegenüber. Naturtreue ist Calame's erste Eigenschaft und grosse und feine Empfindung bildet den Hauptgrund seiner Erfolge. Weil Calame die Natur völlig durchzuempfinden verstand, war sie ihm stets — so wie sie erschien — poetisch und malerisch zugleich. Es giebt Alpenbilder von Calame, in denen an der natürlichen Erscheinung der Objecte durchaus nichts geändert ist und die dennoch den Eindruck der schwunghaftesten Ideal-Composition mit der Stärke realistischer Wirkung verbinden. Es ist eine majestätische Ruhe in den Naturschilderungen dieses Meisters, die auch dann nicht verloren geht, wenn der Sturm das Gewölk zusammenpeitscht und mit verheerender Gewalt das Laubholz niederbeugt oder die Tannen zersplittert. Der Farbensinn Calame's ist ein im höchsten Grade ausgebildeter; vermittels desselben verleiht er dem Heterogensten künstlerische Harmonie. Nicht bloss aber die Natur seiner Alpen versteht Calame zu schildern: er excellirt auch in Bildern einer glühenden Ebene (Ruinen von Pästum in Mittagsbeleuchtung im Museum zu Leipzig), oder in waldigen Landschaften. Wer seine Beleuchtung in manchen Alpenscenen unwahr, übertrieben findet, der hat, wie so manche Kritiker, die Regionen nicht durchforscht, welche Calame bis zu seinem Tode mit unnachlassendem Eifer studirte. Calame's glänzende Erfolge riefen eine Menge von Nachfolgern seiner Manier hervor, unter denen besonders *Delapeine*, *Duval*, *Boyner*, *Castan*, *Bacof*, *George* sich durch tüchtige Bilder schweizerischer Scenerien einen Namen gemacht haben.

ACHTES CAPITEL.

Die moderne Genremalerei.

Die Volks- und Sittenmalerei der Neuzeit in ihrer Stellung zur modernen Bildung. — Günstige Vorbedingungen ihres Aufschwungs. — Vergleich der modernen Genredarstellung mit der alten niederländischen. — Malerische und poetische Schönheit. — Die Düsseldorfer Schule. — Berliner, Münchener, Wiener und andere deutsche, schwedische und dänische Genremaler. — Die Volks- und Sittenmalerei in Frankreich, Holland und Belgien.

Wir haben bei unserer bisherigen Betrachtung der Malerei der neuesten Zeit nur beiläufig von den Genredarstellungen, den Schilderungen des

Volks- und Familienlebens, Notiz genommen, um von der Hauptsache, den vornehmlich idealen Gebieten der malenden Kunstübung nicht abzulenken. Hin und wieder freilich musste des Sittenbildes wie des Naturbildes, der Landschaft, gedacht werden, um die Charakteristik einzelner Meister zu vervollständigen, abgesehen davon, dass die Grenzen zwischen Genre und Historie flüssig sind und bei vielen Werken Zweifel entsteht, welcher Gattung dieselben zuzutheilen sind. Wir gedenken nun das Versäumte mit einem kurzen Ueberblick nachzuholen.

Es ist eine bekannte Thatsache — jeder Schritt, den wir in eine Gemäldeausstellung thun, überzeugt davon —, dass in der Kunstthätigkeit der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit das Sittenbild und die Landschaft quantitativ eine ganz überwiegende Rolle spielen, ja dass auch die grösste Zahl derjenigen Werke, welche eine volle aesthetische Befriedigung gewähren, den genannten Gattungen angehören, während das Andachts- und Mythenbild mehr und mehr in den Hintergrund treten. Die moderne Weltanschauung, welche auf dem Wissen und Erkennen basirt ist, hat mit der Wunderwelt des Christenthums der Kunst ein überaus fruchtbares Gebiet entzogen. Sie hat ihr jene Factoren verkümmert, mit denen sich am leichtesten operiren liess, weil sie bekannte Grössen waren, die durch jahrhundertlange Gewöhnung in der Phantasiewelt des Volkes sich eingelebt hatten. Nur in ganz seltenen Fällen sehen wir in unserer Zeit noch eine frommgläubige Sinnesart, ein wahrhaftes Hingeben an die biblische oder legendarische Tradition in den Kunstwerken religiösen Charakters zum Durchbruch kommen, während auf der anderen Seite die Versuche, den christlichen Stoff für die Malerei nutzbar zu machen, entweder auf eine äusserliche Nachahmung älterer Meister hinauslaufen oder sich der modernen Denkweise anbequemen, indem sie den dargestellten Gegenstand in das Rein-Menschliche überführen und in den Gestalten der christlichen Mythe ein ideales Menschenthum verkörpern, dem der göttliche Nimbus, das Wunderbare und Symbolische genommen ist. Endlich fehlt es auch nicht an Beispielen, namentlich bei der französischen Schule, — das Hauptexempel ist die Bilderbibel von *G. Doré* — dass die biblische oder legendarische Scene auf die Stufe der novellistischen oder romanhaften Auffassung herabgedrängt ist und fast lediglich das zufällige Object darbietet, an welchem der Künstler seine Mittel zur Erreichung eines überraschenden Effects oder eines Nervenreizes zu entfalten trachtet.

Für diesen Verlust der religiösen Idealwelt hat die eigentliche Historienmalerei bis jetzt keinen Ersatz bieten können. Das Geschichtsbild, welches seine Figuren, sofern keine Bildnisstypen vorliegen, die allgemein verständlich sind, ganz neu zu schaffen hat, befindet sich nicht selten in der schlimmen Lage, dass es, um dem Beschauer vollen Genuss zu gewähren, des Commentars bedarf. Erst das Fortschreiten der allgemeinen Bildung, das wachsende Interesse des politisch heranreifenden Volkes an seiner historischen Vergangenheit, wird der Geschichtsmalerei freie Bahn schaffen. Auf ihrer zukünftigen Entwicklung in der realistischen Richtung

beruht denn auch die Hoffnung auf eine neue grossartige Entfaltung des gesammten Kunstlebens.

Das Sittenbild befindet sich seinem Stoffe und seinem Beschauer gegenüber unter allen Umständen in einer viel günstigeren Lage. Der Maler bedarf der vielen Vorarbeiten nicht, welche bei geschichtlichen Vorwürfen durch den Anspruch auf historische Treue im Costüm und in der räumlichen Umgebung bedingt werden, einen Anspruch, dem gegenüber sich heutzutage kein Künstler gleichgültig verhalten darf, will er sich nicht den Gefahren eines kritischen Vehmgerichts aussetzen; ja man wird ihm eher einen psychologischen Fehlgriff als eine antiquarische Sünde verzeihen. Selbst der Sittenmaler, der seine Scenen vergangenen Zeiten entlehnt, deren Trachten und Moden den Vorzug grösseren malerischen Reizes haben, hat dem Historienmaler gegenüber noch ein leichtes Spiel. Ihm bleibt das Malerische die Hauptsache; die Träger der Culturformen, die er uns vorführt, haben nicht den Zweck, uns durch ihre Individualität, durch geistige Bedeutsamkeit nahe zu rücken; er ist nicht an die Oertlichkeit gebunden, deren Schauplatz die bestimmte historische That war; im Gegentheil wird er seinen Ausgang nicht selten von einer zufälligen Oertlichkeit nehmen, die ihm zur Aufnahme seiner Figuren besonders geeignet und der malerischen Absicht entsprechend scheint. Während der Historienmaler bei jedem neuen Vorwurf, den er sich stellt, jedesmal eine Menge Vorfragen zu beantworten hat, die eingehende Studien erfordern, kann der Genremaler, dem die Culturformen einer bestimmten Epoche geläufig geworden sind, diesen Wissensapparat in der mannigfaltigsten Weise für verschiedene Motive verwenden, ohne gerade einseitig oder monoton zu werden.

Sollte die Kunst der Malerei eine grössere Bedeutung für das gesammte Culturleben der Neuzeit gewinnen, so war es unumgänglich nöthig, dass sie ihren aristokratischen Charakter ablegte und aus den höheren Regionen idealer Anschauung in das wirkliche Leben herabstieg. Im vorigen Jahrhundert war — wie wir gesehen haben — die Malerei unter dem zwingenden Einflusse, den Frankreich auf das übrige Europa ausübte, fast ganz dem natürlichen Boden des realen Lebens entfremdet worden. Im Dienste eines sittenlosen Hofes und einer entnervten Aristokratie war sie kaum mehr als ein Mittel des Prunks oder gar des frivolen Sinnenkitzels. Nur allmälig konnten mit Beginn unserer gegenwärtigen Culturepoche die Fäden gesponnen werden, welche die künstlerische Thätigkeit wieder mit dem nationalen Leben verknüpften. In Frankreich ging dieser Process schneller vor sich als in Deutschland. Der Bruch mit der Vergangenheit, welcher sich im politischen Leben vollzog, räumte auf dem Gebiete der Kunst die ganze academische Tradition aus dem Wege, die in der capriciösen Zopfkunst nicht minder, wie in dem dressirten Classicismus Davids wirksam war. Der reiche Inhalt, welchen das politische Leben der Nation in Folge der Revolution und der Napoleonischen Feldzüge erhielt, drängte nach künstlerischer Gestaltung. Diesen

Inhalt konnten die Formen des Classicismus nicht fassen. Neben den auf monumentale Grösse zielenden Darstellungen der Kriegs- und Staatsactionen tritt zuerst das soldatische Sittenbild in Scenen aus dem Lager- und Schlachtenleben auf. Hier wie dort macht der Zug nach naturgerechter Wiedergabe des Thatsächlichen sich in zunehmender Stärke geltend. So war dem Realismus und gleichzeitig der Genremalerei die Bahn gebrochen, die Einkehr in das Volksthum war gefunden und der malenden Darstellung ein unbegrenztes Stoffgebiet zur Verfügung gestellt.

In Deutschland bedurfte es längerer Zeit, ehe unsere Maler wieder „malen“ lernten und in Besitz einer wirksamen Farbentechnik gelangten, die die wesentliche Vorbedingung für den Aufschwung der Genremalerei abgiebt. Die Kunst eines Carstens, Overbeck, Cornelius konnte sich des farbigen Reizes entschlagen, sie stand auch in keinem Connex mit der Zeitgeschichte, mit den wechselvollen Erscheinungen der Gegenwart. Wie es der Nation schwer wurde, sich als Nation zu fühlen, so wurde es auch der Kunst schwer, in das nationale Leben einzudringen. Um aber volksthümlich zu werden, musste sie ihren hohen Flug mässigen, um festen Bestand zu gewinnen, auch das kleine Leben, Freud' und Leid, Lust und Schmerz des Gattungsmenschen vom malerischen Schein verklärt im Spiegelbilde zeigen. — Es war vorzugsweise die Düsseldorfer Schule, welche, von vornherein auf coloristische Studien hingelenkt, zuerst in das volle Menschenleben griff und die Erscheinungen der Wirklichkeit künstlerisch zu verarbeiten strebte.

Die moderne Volks- und Sittenmalerei weitete bald ihren Darstellungskreis weit über die Grenzen aus, in denen sich die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts bewegten. Nicht nur nach Raum und Zeit, indem unsere Genremaler entlegene Jahrhunderte sowohl wie ferne Länder vom Pol bis zum Aequator durchstreifen, auch bezüglich des seelischen Inhalts, der keine Stufe auf der Scala der Gefühle vom Lieblichen bis zum Grausigen, vom Komischen bis zum Rührenden unberührt gelassen hat. Es liegt in dieser ungeheueren Eroberung für die Kunst ein unzweifelhafter Gewinn, der freilich anfangs zum Uebeln ausschlug, wie es immer geht, wenn Jemand plötzlich zu Reichthümern gelangt ist. Das „Zuviel“ trägt die Schuld an manchem ästhetischen Missgriff, und die Meinung, durch einen ethnographisch oder psychologisch interessanten Stoff zu fesseln, verführte nicht selten zu einer oberflächlichen Behandlung des Colorits und der Zeichnung. Die Niederländer, indem sie sich auf die Darstellung ihres eigenen Volksstammes, ihrer nächsten Umgebungen beschränkten, konnten bei ihren Genrebildchen gar keine andere Absicht verfolgen, als durch den malerischen Reiz oder das Charakteristische oder durch beides zu wirken. Die Feinmaler geben meistens nur ein durch Erweiterung der Räumlichkeit und durch die Zufälligkeit der Situation seines bildnissartigen Charakters entkleidetes Portraitstück. Sie portraitiren die Person zugleich mit der Häuslichkeit, der sie angehört, mit den Kleidern, die sie trägt, mit den Besuchern, die sie empfängt, mit den Dingen, die ihre Beschäfti-

gung oder Unterhaltung bilden. Selbst da, wo — wie in der Seidenhändlerin des Mieris (Belvedere) oder der Wassersüchtigen des Dow (Louvre) — ein das Gebiet des Gewöhnlichen oder Gleichgültigen überschreitender Vorgang geschildert wird, wo das Seelische auf den Beschauer wirkt, ist diese Wirkung vollständig abgedämpft durch den malerischen Reiz, den das Auge empfängt und gewissermaassen zu überwinden hat, um auf das Seelische eingehen zu können. Die Bauernmaler, wie Brouwer und Ostade, weniger Teniers, gehen der Hauptsache nach darauf aus, das Charakteristische der Gattung darzustellen, während sie geringen Werth auf das Beiwerk, auf die räumliche Umgebung legen. Selbst bei ihren lebhaftesten Prügelscenen kommt es ihnen nicht bei, den Beschauer für ein bestimmtes Individuum zu interessiren oder zu verlangen, dass er Partei ergreift. Dem Künstler ist Genüge geschehen, wenn man lächelnd die harmlose Wahrheit bewundert, mit welcher das rohe Volk in seinem Thun und Treiben geschildert ist. Reicher ist das innere Leben und das Individuelle nur bei Jan Steen entwickelt, dem einzigen Niederländer, der mitunter seinem Beschauer ein Geschichtchen zu erzählen hat, in welchem die verschiedenen Personen, die er vorführt, eine ausgeprägte Rolle spielen. Steen deutete die Richtung an, nach welcher hin das Sittenbild einer weiteren Entwickelung fähig war.

Die moderne Genremalerei, vorzugsweise die deutsche und englische, nahm ihren Ausgang von dem Gedanken, der poetischen Idee, die sie zu verkörpern strebte und viele tüchtige Kräfte wurden von der irrigen Meinung, das poetisch Schöne müsse auch malerisch schön sein, auf wunderliche Abwege geführt. Die Idee der Composition war in manchen Fällen den Werken der Dichter und Novellisten entnommen, indem die Maler die farbige Fortsetzung der Taschenbücher-Illustration lieferten, mit welcher die zeichnende Kunst ein halbes Jahrhundert lang ihr Leben gefristet, oder der poetische Gedanke, das Hauptmotiv, war frei erfunden und wurde in Scene gesetzt, indem der Maler sich die dazu geeigneten Individuen aufsuchte, oder mit Hülfe der Phantasie construirte. Dieser Anfang mit dem Ende hat die gesunde Entwickelung der Genremalerei in Deutschland länger aufgehalten als in Frankreich, wo das Streben nach malerischem Effect und schlagender Charakteristik gar bald in den Vordergrund trat und die Erkenntniss Platz griff, dass der Maler besser thue, sich direct an die Natur und das Leben zu wenden, als bei der Literatur eine Gedankenanleihe zu erheben oder mit schönen Ideen und zarten Gefühlen auf die Empfindung wirken zu wollen.

Für das Genrebild ist das Spiel des Lichtes, der Reiz einer naturwahren und harmonisch gestimmten Färbung und die anspruchslose Natürlichkeit der Erscheinung sowohl von Menschen wie von Dingen die Grundlage ästhetischer Geniessbarkeit; weiss uns der Maler ausserdem noch durch seelische Motive, durch tiefer ausgearbeitete Individualitäten zu erfreuen und zu fesseln, so wird man ihn um so viel höher schätzen müssen.

Bei der Düsseldorfer Schule lag die Gefahr nahe, dass auch die Genredarstellung der kränklichen Empfindelei verfallen würde, die einen Charakterzug der Schule bildet. Zum Glück waren es einige kräftige und entschlossene Talente, welche sich frühzeitig dem Sittenbilde mit allem Eifer zuwandten und an Stelle der sentimentalen Schäferinnen, der schwärmerischen Dorfschönen, der trauernden Räuber und ähnlicher innerlich unwahrer und äusserlich mangelhaft durchbildeter Gestalten, frische Scenen aus dem Leben und Treiben der ländlichen Bevölkerung aufgriffen und künstlerisch zu gestalten strebten. Gleichzeitig mit den Studien der landschaftlichen Natur begannen die Volksstudien, und nach den verschiedensten Districten Deutschlands und weiter hinaus gingen von Düsseldorf malende Emissäre aus, um mit gefüllten Skizzenbüchern zurückzukehren. Wir nennen zunächst *Rudolf Jordan* aus Berlin (geb. 1810), welcher Scenen aus dem Strand- und Lootsenleben der Nordsee („Das Lootsen-Examen", „Der Heiratsantrag auf Helgoland") lieferte, sodann den auf verwandtem Stoffgebiete sich bewegenden *Henry Ritter* aus Montreal in Canada (1816—1853), welcher auch unter den Indianern seiner Heimat malerische Entdeckungsreisen machte. Ritters bekanntestes Bild ist „Der ertrunkene Fischersohn". Bei beiden Meistern spielt die eindringliche Schilderung der Seelenbewegung eine Hauptrolle; die Färbung leidet an Stumpfheit und weiss mit Licht und Luft für die Erzielung malerischer Wirkungen noch nicht viel anzufangen. Beide Meister verwerthen gern und mit Glück komische Motive, ohne dass der subjective Humor sich mit Prätension geltend macht. An Jordan reiht sich *Emil Ebers* aus Breslau (geb. 1807), ebenfalls ein Schilderer des Seemannslebens mit einer starken Neigung zum Pathetischen. Seine ersten Vorwürfe entnahm Ebers dem Schmuggler- und Räuberleben und lieferte damit Bilder, welche sich nicht über das Mittelmaass der Düsseldorfer Leistungen erheben. Einen glücklicheren Griff that der Meister der gemalten Dorfgeschichte, *Jakob Becker* aus Dittelsheim bei Worms (geb. 1810). Das naive Kinderleben und die einfach herzlichen Züge häuslichen Glückes wusste *Eduard Gesellschap* aus Amsterdam (geb. 1814) anziehend darzustellen. Zu grösserem Erfolge auf diesem Gebiete brachte es *J. G. Meyer* von Bremen (geb. 1813), ein Feinmaler, dessen Bilder von meist kleinem Format freilich an einer fast übermässig geleckten, bis zur Porzellanglätte führenden Behandlung leiden. — Von den Malern des Volkslebens, die zugleich Gewicht auf die landschaftliche Scenerie legen, nennen wir *Christian Böttcher* (geb. 1818 zu Imgenbroich), dessen Schwarzwaldscenen namentlich hervorzuheben sind, ferner *Adolf Schrödter* aus Schwedt (geb. 1806), der jedoch als Humorist und Satyriker eine bedeutendere Rolle spielt. Am wenigsten glücklich war Schrödter da, wo er seine humoristischen Stoffe der Poesie oder Volkssage entlehnte, wie in seinem studirenden Don Quixote, an dem man alles Andere, nur keinen Humor finden wird. Ebenso verfehlte er es mit seinem Münchhausen und seinem Eulenspiegel, da bei beiden die Ursache der Wirkung, d. h. des Lachens oder lächerlichen Staunens, hinter dem Bilde

liegt, d. h. man sieht sie nicht, sondern erräth sie nur aus der Aufschrift, die der Maler seinem Gemälde gegeben. Trefflich ist der Meister dagegen in seinen frei erfundenen Scenen und Schwänken, z. B. dem Festzug des Königs Rheinwein, den wandernden Musikanten etc. Der Humorist wird übrigens immer besser thun, seine Einfälle nur als Zeichnung zu geben, wie es Schrödter auch in den meisten Fällen gethan hat, da die farbige Ausführung dem Spiritus ein gewisses Phlegma anhängt, wodurch dieser an Würze und Kraft verliert. Schrödter ist der Schöpfer der „Piepmeierbilder", der köstlichsten Leistung des bildnerischen Humors aus den Revolutionsjahren 1848 und 1849. — Einer grösseren Popularität als Schrödter erfreute sich *Peter Hasenklever* aus Remscheid (1810—1853), der, mit derbem Humor und grobkörniger Laune ausgestattet, vorzugsweise den deutschen Philister und Pfahlbürger zum Gegenstand seiner Darstellung machte. Am meisten bekannt ist seine Weinprobe und sein Cyklus von Bildern zur Jobsiade. In der Ausführung haben die Hasenklever'schen Bilder fast durchweg etwas Unfertiges und Dilettantisches. Eine entschieden tendenziöse Färbung trugen die Genrescenen, in denen *Carl Hübner* aus Königsberg (geb. 1814) die socialen Gebrechen der Zeit zu schildern versuchte, in ähnlicher Weise wie die politischen Dichter am Anfange der vierziger Jahre für die Rechte der unterdrückten und in Elend verkommenen Volksclassen auftraten. Der Erfolg, welchen Hübner mit dem „Jagdrecht", den „Schlesischen Webern" etc. erzielte, beruhte grossentheils auf Elementen, die ausserhalb des Kunstwerks liegen. Wenn auch das grosse Talent des Malers, die ergreifende Gewalt seiner Schilderung, nicht verkannt werden soll, so wird gegenwärtig doch Niemand mehr für die ästhetischen Missgriffe desselben ein vertheidigendes Wort haben. — Von ausländischen Künstlern, welche, in Düsseldorf gebildet, sich mit Vorliebe an heimatliche Stoffe hielten, muss in erster Linie *Adolf Tidemand* aus Mandal in Schweden (geb. 1815) erwähnt werden, in dessen Scenen aus dem norwegischen Volksleben bisweilen eine geistige Gedrücktheit herrscht, die nicht auf Rechnung des Gegenstandes zu schieben ist. Im Uebrigen ist Tidemand einer der phantasievollsten Meister der Düsseldorfer Schule, ausgezeichnet durch liebevolle Durchdringung seiner Vorwürfe, durch treffende Wahrheit des seelischen Ausdrucks, wie des Typischen in jener Gattung von Naturmenschen, die uns seine Palette vorführt. Viel Verwandtschaft mit Tidemand hat sein Landsmann *Bengt Nordenberg* aus der schwedischen Provinz Bleking (geb. 1822).

Unter den Künstlern der zweiten Generation, welche den durch geistlose Massenproduction allgemach in Misscredit gerathenen Ruf Düsseldorfs wieder aufrichteten, ist an erster Stelle *Ludwig Knaus* aus Wiesbaden (geb. 1829) zu nennen. Von Natur mit einem scharfen Blick für das Charakteristische begabt, machten schon seine ersten Arbeiten sich durch eindringliche Wahrheit der physiognomischen Züge und des seelischen Ausdrucks bemerkbar. Er verliess die breite Strasse, auf welcher die grosse Masse seiner Schulgenossen mit sogenannten gefälligen

Motiven, mit einer oberflächlichen Eleganz der Erscheinung ihr Publicum leichten Kaufes zu gewinnen suchten, und versuchte seinen Pinsel an unheimlichen Gestalten und Physiognomien, denen das Laster, die Leidenschaft und Sittenlosigkeit ihren brandmarkenden Stempel aufgedrückt hatte. Dieser Art sind seine „Falschspieler", die einen armen Bauersmann ausziehen (Museum zu Leipzig), und seine „Zigeuner im Walde". Knaus setzte seine Studien in Berlin und später in Paris fort, wo er nach wenigen Jahren selbst die beliebtesten Volksmaler der Franzosen durch die Kraft der Charakteristik, gepaart mit einer virtuosen Technik, durch treffliche Anordnung und übersichtliche Gruppirung, verbunden mit einer überaus klaren, zu vollendeter Harmonie durchgebildeten Färbung, in den Schatten stellte. Sieht man von einigen etwas stereotypen Figuren, wie z. B. dem rothhaarigen, ungekämmten Lümmel, den der Meister in mehrfachen Wiederholungen vorführt, ab, so erscheint Knaus in jedem seiner Bilder neu und eigenthümlich, wenn auch nicht immer auf der gleichen Höhe, auf welcher wir ihn bei seinen ländlichen Familienfesten „Die Goldene Hochzeit" und „Nach der Taufe" erblicken. — Neben Knauss muss als feinsinniger Charakterdarsteller und Seelenmaler *Benjamin Vautier*, ein am Ufer des Genfer Sees (1829) geborener Waadtländer, genannt werden, der sich mit seinen trefflichen Illustrationen zu Immermanns „Oberhof" die Sporen verdiente und sich in seinem „Leichenschmauss im Berner Oberlande" (Kölnisches Museum) auf der Höhe seiner Meisterschaft zeigt; ferner der — wie weiland Quentin Massys — vom Ambos zur Palette übergegangene *Hubert Salentin* aus Zülpich (geb. 1822). Endlich sei von den durch coloristische Technik und feine Beobachtung des seelischen Ausdrucks rasch zu Ruf und Ansehen gelangten jüngeren Meistern noch *Otto Erdmann* aus Leipzig (geb. 1834) genannt, welcher seine Motive gern dem Gesellschaftsleben der Zopfzeit („Glückliche Werbung", „Blindekuh-Spiel") entlehnt und in der brillanten Behandlung prächtiger Gewandstoffe den französischen Coloristen nichts nachgiebt.

Wenden wir uns von Düsseldorf nach Berlin, so finden wir in *Friedrich Eduard Meyerheim* aus Danzig (geb. 1808) den am meisten genannten Meister der Volksmalerei. Meyerheims Kunstthätigkeit hat eine grosse Verwandtschaft mit derjenigen Meyers von Bremen, welcher letztere seit einer Reihe von Jahren sich ebenfalls in Berlin niedergelassen hat. Das stille Glück des Familienlebens, Kinderscherze, Elternfreuden u. dergl. bilden die Vorwürfe seiner sauber ausgeführten Bilder. Auf demselben Gebiete ist auch *Franz Meyerheim*, der Sohn, thätig, während dessen Bruder, *Paul Meyerheim*, in genreartig behandelten Thierbildern („Musicirende Affen", „Die Menagerie", „Der Ziegenmarkt") ein ungewöhnliches Talent bekundet. — Hier wäre vielleicht am besten *Hermann Kretzschmer* aus Anclam (geb. 1811) einzureihen, der ebenfalls mit Kinderscenen („Die erste Hose", „Die zerrissene Hose") seinen Ruf begründet hat. Kretzschmer weiss übrigens im Genre fast jeden Ton anzuschlagen, von der heitersten Komik und naiven Fröhlichkeit bis zum

tiefsten Ernst einer historischen Situation. Auf dem Felde des romantischen Genres („Rothkäppchen“, „Aschenbrödel“) bewegte er sich mit nicht geringerem Glück als in orientalischen Costüm- und Sittenbildern. In jüngster Zeit betrat er das Gebiet der Historie mit seiner „Landung des grossen Kurfürsten auf Rügen im Jahre 1678“. Eine ähnliche Vielseitigkeit wie bei Kretzschmer treffen wir bei *Karl Steffeck* (geb. 1818 in Berlin), dessen Kunstvermögen jedoch in dem Thier- und Jagdstück gipfelt. Der Komiker der Berliner Genremaler ist der durch zahlreiche witzige Illustrationen der Zeitgeschichte bekannte *Theodor Hosemann* aus Brandenburg (geb. 1807).

Die jüngere Generation der Berliner Volks- und Sittenmaler geht, dem Zuge der Zeit folgend, hauptsächlich auf coloristische Effecte aus und verliert nicht selten über die detaillirte, durch naturalistische Wahrheit überraschende Behandlung des Stofflichen die geistige und formale Schönheit aus den Augen. Unter den Coloristen gebührt der erste Rang *Karl Becker*, der seine Figuren aus den Kreisen der eleganten Welt nimmt und mit seinen Conversationsstücken aus der Rococcozeit und aus dem Venedig des sechzehnten Jahrhunderts sich einen glänzenden Namen gemacht hat. Der Künstler ist auch mit grösseren novellistisch oder anekdotisch gefassten historischen Compositionen aufgetreten, von denen wir „Wallensteins Lager“, „Besuch Karls V. bei Fugger in Augsburg“, „Karl V. bei Tizian“ hervorheben. Neben Becker ist *Fritz Kraus* zu nennen, der ebenfalls die in neuester Zeit beliebte Künstleranecdote gern zum Gegenstande seiner Darstellung wählt („Bürgermeister Six bei Rembrandt“). Eine seiner besten Leistungen ist „Die Schachparthie“, ausgezeichnet durch Feinheit der psychologischen Zeichnung. — In der Zwischengattung, welche die Mitte zwischen Landschaft und Genre hält, aber doch den Hauptnachdruck auf das Figürliche legt, haben *Carl Hoguet* und *Wilhelm Riefstahl* (geb. 1827 in Neustrelitz) sich einen wohlverdienten Ruf erworben. Schliesslich mögen hier noch die durch geistvolle Auffassung hervorragenden Berliner Portraitmaler *Eduard Magnus* und *Gustav Richter*, ein Schüler Coignets, Erwähnung finden, denen der in Hannover lebende *Friedrich Kaulbach* sich würdig anreiht.

Während die Berliner Genremaler sich vornehmlich in den hohen und niederen Kreisen der hauptstädtischen Gesellschaft bewegen oder das historisch gefärbte Conversationsstück cultiviren, wenden sich die Münchener lieber an die Bewohner der Berge und Thäler ihrer süddeutschen Heimat, wo die altväterliche Sitte durch den Einfluss moderner Cultur noch wenig Einbusse erlitten hat. Das Volksleben des Schwarzwaldes schildert mit lebhaften Farben *Johann Baptist Kirner* aus Furtwangen (geb. 1806). Er wählt gern komische Situationen, indem er auf Zeitereignisse Bezug nimmt und deren Wirkungen auf die ländliche Bevölkerung darstellt, z. B. die erste Erscheinung des Dampfwagens, den badischen Aufstand im Jahre 1849. Der vorzüglichste Vertreter der Dorfgeschichte, deren Schauplatz das bairische Hochland bildet, ist

Karl von Enhuber aus Hof (geb. 1811). Enhuber pflegt fast immer irgend ein Histörchen zu erzählen, und weiss in treuherzigem, schlichtem Volkston leicht und sicher auszudrücken, was er zu sagen hat. Meisterhaft versteht er das Typische seiner Volkscharaktere mit dem Besonderen der Situation und der Seelenbewegung zu verbinden. — Einige andere Sittenmaler schildern Scenen aus entwickelten Culturzuständen und suchen das Schicksalsdrama auf die Malerei zu übertragen. Der Hauptrepräsentant dieser Gattung ist *Gisbert Flüggen* aus Cöln (1811—1859), dessen „Unterbrochener Ehecontract", „die Processentscheidung", „die Spieler" die Schattenseiten der menschlichen Natur hervorkehren und durch scharfe Betonung des momentanen Affects interessiren, dafür aber dem feineren Schönheitsgefühle wenig Nahrung bieten. — Auf ähnlichen Bahnen bewegte sich *R. Sebastian Zimmermann* aus Hagenau (geb. 1815), der jedoch auch mildere und anmuthigere Seelenzustände zu schildern und figurenreiche Volksscenen („Der Schrannentag", Kölnisches Museum) mit kräftigem Leben und farbigem Reiz auszustatten weiss.

Suchen diese und zahlreiche andere Genremaler Münchens hauptsächlich durch ausgeprägte Charakteristik, durch das Ethnographische oder durch scharf betonte Affecte zu wirken und durch das Interesse am Inhalt anzuziehen, so finden wir auch die gegenüberstehende Richtung, welche, indifferent gegenüber dem Inhalt der Darstellung, vor Allem nach der Schönheit der Erscheinung trachtet und in dem malerischen Reiz oder der Vollendung der rhythmisch abgewogenen Form ihr Ziel findet, durch tüchtige Kräfte vertreten. Zwischen beiden Richtungen schwankend erscheint *Kaspar Kaltenmoser* aus Horb (geb. 1806), obwohl seine vorzüglichsten Leistungen ein unverkennbares Anlehnen an die niederländischen Feinmaler bekundet, die auf eine einzelne Figur und ihre Umgebung die minutiöseste Sorgfalt verwandten. Eine sehr bedeutende Erscheinung der coloristischen Richtung ist *Louis von Hagn*, der, der jüngeren Künstlergeneration angehörend, in Bildern von geringem Formate eine solche Fülle individuellen Lebens, gepaart mit fein abgewogener Harmonie des Colorits und stylvoller Anordnung der Composition auszugiessen weiss, dass man unter den Neueren nur Meissonier, dem er auch gern auf das Gebiet der Zopfzeit folgt, zum Vergleich heranziehen kann. — Hier wäre auch *Anselm Feuerbach* zu nennen, dessen wir bereits früher in anderer Verbindung gedachten; ferner der auch im Landschaftsfache ausgezeichnete *A. Böcklin*, welcher der Wirkung seiner Gemälde leider oft durch das Ungewöhnliche und Seltsame, in welchem er sich gefällt, Abbruch thut; endlich *Theodor Horschelt*, dessen afrikanische Wüstenbilder, Charaktere und Scenen aus dem kaukasischen Kriege durch lebendige Behandlung, freie und grosse Auffassung hervorstechen. Das historische Genre und die Balladenmalerei haben in *Philipp Foltz* aus Bingen (geb. 1805), *Arthur von Ramberg* aus Wien (geb. 1815), beide nach stylvoller Anordnung strebend, ihre vorzüglichten Vertreter aufzuweisen. An dieser Stelle möchten wir auch noch den in München gebildeten, aber

erst in Rom zu hoher Meisterschaft gelangten *August Riedel* aus Baireuth (geb. 1800) einschalten, der der Schönheit italienischer Frauen durch das Spiel des Lichtes, namentlich durch die Reflexe scharfen Sonnenlichts, einen magischen Reiz zu verleihen weiss. Riedel ist besonders glücklich in seinen Halbfigurenbildern, die sich von dem Portrait, dem blossen Existenzbilde, nur wenig entfernen; die freie Composition liegt ausserhalb seiner Begabung.— Im Fach der Bildnissmalerei ist *Friedrich Pecht* aus Constanz (geb. 1814), ausserdem durch seine Charaktere zu Schillers Werken bekannt, als ein tüchtiger Meister zu nennen, sodann unter den Neueren der in der Schule Piloty's gebildete *Franz Lenbach.*

Zu reicher Blüte entwickelte sich die Volks- und Sittenmalerei in Wien schon im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts unter *Peter Krafft* und seinen Schülern. Wir müssen uns darauf beschränken, aus der grossen Zahl zum Theil sehr verdienstlicher Vertreter dieses Faches nur die hervorragendsten namhaft zu machen. An der Spitze der Volksmaler, die mit feinem Künstlerauge das kleine Leben des Landmannes zu erfassen und daraus sinnige Bildchen voll feiner Züge zu gestalten wissen, ist *Ferdinand Georg Waldmüller* (1798—1858) zu nennen. Das Leben der Alpenbewohner schildert *Friedrich Gauermann* (geb. 1807 zu Cliesenbach) in den verschiedenartigsten Situationen, meistens aber im Kampf mit den Elementen, in furchtbarem Ringen um Habe und Gut. In grossartiger Weise weiss Gauermann die aufgeregte Natur, Sturm und Wetter in den Gebirgsthälern darzustellen, vortrefflich die Thiere, namentlich das Hornvieh, mit all' ihren Eigenheiten wiederzugeben, so dass man ihn mit gleichem Recht zu den Landschaftern wie zu den Thiermalern zählen kann. Dabei versteht es der Meister, die figürliche Staffage lebhaft wirken zu lassen, ohne dadurch dem Gesammteindruck Eintrag zu thun; das Ganze ist stets aus einem Gusse. — Das affectvolle und moralisirende Sittenbild hatte in *Joseph Danhauser* (1805—1845) einen tüchtigen Vertreter; indess gelangt der Künstler in seinen Schilderungen des Prassers, des Augenarztes, der Testamentseröffnung, der Vertheilung der Klostersuppe etc. nicht zu einem unmittelbaren Eindrucke, vielmehr muss der Beschauer sich das Ganze aus den Einzelnheiten mühsam zusammenlesen. Wärmeres Naturgefühl und grössere innere Lebensfülle spricht aus seinem „Wein, Weib und Gesang", einem Bilde, welches — was hier durchaus keinen Tadel in sich schliesst — echt wienerisch ausgefallen ist. — Unter den jüngeren Wiener Meistern ist *C. A. Pettenkofen* (geb. 1821) eine der glänzendsten Erscheinungen. Dieser treffliche Künstler behandelt in Bildern kleinen Formats die verschiedenartigsten Vorwürfe aus dem Volks- und Kriegsleben und steht ebenso hoch als feinsinniger Colorist wie als scharfer Beobachter des seelischen Lebens. Seine Werke werden in Bezug auf Klarheit und zarte Harmonie der Färbung, sowie hinsichtlich der unvergleichlichen Vollendung der Luftperspective, kaum von irgend einem modernen Coloristen überboten. Von denjenigen Leistungen, welche den Ruf des Künstlers begründeten, möge hier der „Transport verwundeter

österreichischer Soldaten durch eine ungarische Pussta" angeführt werden.

Von den übrigen deutschen Volksmalern, die abseits von den Hauptstätten der Kunstthätigkeit wirken und wirkten, verdient als einer der ältesten *August von der Embde* in Cassel (geb. daselbst 1780) besonders hervorgehoben zu werden. Er sucht sich seine Motive in den Dörfern des Hessenlandes auf und giebt gewöhnlich nur eine oder zwei Figuren, Kinder, Landmädchen und Bauerburschen, die er mit liebenswürdiger Naivetät in anziehenden, oft durch ein schalkhaftes Motiv gewürzten Situationen vorführt. Manche seiner Compositionen sind zu Kunstvereinsblättern verwandt und daher allgemein bekannt geworden.

Schliesslich sei hier noch zweier Dänen gedacht, die in der Genremalerei sich einen Namen gemacht haben. *Ernst Meyer* aus Kopenhagen (geb. 1797) zählt zu den trefflichsten Darstellern des italienischen Volkslebens, aus welchem er gern komische Scenen herausgreift. *Elisabeth Jerichau-Baumann*, in Warschau geboren, aber mit einem dänischen Bildhauer verheirathet, begann ihre Kunststudien in Düsseldorf und vollendete ihre Bildung in Rom. Einige ihrer Bilder behandeln Motive aus dem Strassenleben Roms, andere schildern Land und Leute Dänemarks. Ihre Leistungen zeichnen sich durch eine für ihr Geschlecht seltene bis zu naturalistischer Unschönheit gehende Energie und Kühnheit der Charakteristik aus, die dort am unangenehmsten auffällt, wo sie in das Gebiet der Allegorie hinübergreift.

Die Genremalerei der Franzosen hat sich nicht weniger vielseitig und fruchtbar entwickelt, wie die deutsche, nur mangelt ihr fast ganz die gemüthvolle Seite. An der Schilderung einfach menschlicher Empfindungen, der Freuden des heimischen Heerdes, des stillen Glückes der Familie u. s. w. findet das französische Naturell kein Genüge. In dem bürgerlichen Sittenbilde herrscht entweder ein pathetisch-sentimentaler oder ein entschieden humoristischer, zur Caricatur übergreifender Zug vor, während die Bilder aus dem Leben und Treiben des Landvolkes ihren Nachdruck auf die äussere Erscheinung, die malerische Wirkung und das Typische legen, ohne sich auf tiefere Schilderung des seelischen Lebens einzulassen. Der älteste Vertreter des mit pathetisch-sentimentalen Elementen gewürzten Sittenbildes ist *François Grénier de Saint-Martin*, der indess auch für fahrende Leute und die Ritter des Stegreifes ein besonderes Interesse hatte, als Komödianten, Zigeuner, Diebsgesindel etc. Verwandter Art sind die Schöpfungen des Zeitgenossen Gréniers, *Paul Emile Destouches* (geb. 1794), der seine Figuren gern den mittleren Ständen entnimmt. Sein Hauptwerk ist „Der unterbrochene Ehecontract", ein Motiv, welches nach einander englische, französische und deutsche Genremaler beschäftigt hat. Ein echt französisches Werk dieses Künstlers ist das im Bette liegende kleine Mädchen (Leipziger Museum), welches zwar noch ein Kind, doch schon das coquette Scherzen kennt und mit halb heraufgezogener Bettdecke den Beschauer schelmisch anlächelt. Scherzende Kinder („Ma

soeur n'y est pas!"), kleine Volks- und Familienscenen mit schalkhaften Motiven liefert der feinsinnige *Jean Louis Hamon* (geb. 1821) in kleinen Bildchen, die sich durch saubere Ausführung und treffende Beobachtung des Lebens auszeichnen. — In den Kreisen der vornehmen Welt bewegt sich *Auguste Toulmouche*, der die schönen Frauen des Salons mit ihren Capricen und Sirenenkünsten trefflich studirt hat und einfache Motive in pikanter Behandlung zu geben weiss. — Der berühmteste und bestbezahlte Cabinetsmaler Frankreichs ist *Jean Louis Ernest Meissonier* (geb. 1813 in Lyon), der seine reizenden Figürchen mit Vorliebe vergangenen Jahrhunderten, namentlich der Rococcozeit entnimmt, ohne jedoch historische Vorgänge zu Grunde zu legen. In den Bildern Meissoniers herrscht eine eigene Ruhe und Abgeklärtheit, eine freundliche Behaglichkeit, die an die alten Niederländer gemahnt; seine Zeichnung von Menschen und Thieren, namentlich Pferden, ist ebenso verständnissvoll wie seine Färbung von harmonischer Stimmung und unübertrefflich in der Darstellung der Luft- und Lichtwirkungen. Meissonier verlegt seine Scenen gern in die ländlichen Gegenden des Elsass. — Dieser Landstrich, sowie die Bretagne und Normandie haben für die Volksmaler Frankreichs die grösste Anziehungskraft geäussert. Zu den glücklichsten Darstellern des elsässischen Volkslebens in seinen erhöhten Momenten („La noce en Alsace") gehört der mitunter an Knaus erinnernde, durch Lebendigkeit und Wahrheit der Schilderung ausgezeichnete *G. Brion*, welcher auch wohl zum deutschen Schwarzwalde hinübergreift. Aus der Bretagne und Normandie holt *Adolphe Leleux* die Gegenstände seiner Darstellung, während der Bruder dieses Künstlers, *Armand Leleux*, als Maler von Interieurs ausgezeichnet, sich lieber auf italienischem Boden bewegt. In Südfrankreich, den Pyrenäen und Spanien ist *Camille Roqueplan* (1803—1865) zu Hause, ein sehr vielseitiger Künstler, der auch Scenen aus der feinen Welt von Paris, sowie das anekdotische Geschichtsbild behandelte. Im Uebrigen zeigen die Franzosen grössere Vorliebe für die Schilderung fremdartiger Völkerschaften, namentlich Nord-Afrikas und des Orients; der Vorgang von Decamps war in dieser Hinsicht von weitreichenden Folgen. Die Reitervölker der Wüsten und Steppen schildert *Eug. Fromentin*, der sich an Horace Vernet anlehnt, ferner *G. Boulanger* u. A. Das Strassen-, Café-, Bazarleben in der Türkei, Egypten, Kleinasien u. s. w. beschäftigt *Th. Frère*, *Tournemine*, *Pasini* und viele Andere. Verhältnissmässig wenige Maler sind den Spuren Leopold Roberts gefolgt. Der elegische, fast melancholisch klingende Ton in den Werken dieses Künstlers findet sich in den Gemälden *Héberts* wieder, dem freilich die Grösse der Auffassung eines Robert mangelt. Mit der Poesie der Farbe und einer edlen Anmuth weiss *Bréton* seine ländlichen Frauengestalten auszustatten, gleichviel, ob sie dem italienischen oder dem heimischen Boden angehören; Luft und Sonnenlicht spricht bei diesem der Schönheit nachgehenden Künstler oft wesentlich zur Wirkung des Ganzen mit. Diesen Malern gegenüber erscheint *Gustave Courbet* als Vertreter des

einseitigen Colorismus, welcher Wahrheit mit Schönheit verwechselt und sich selten über das Triviale zu erheben weiss. — Ein vielgenannter Allerweltsmaler ist *François Biard* (geb. 1800 in Lyon), der im Süden, wie im höchsten Norden zu Hause ist und die Kabylen wie die Lappländer mit gleicher Virtuosität schildert; seinen Figuren mangelt freilich die tiefere Beseelung und das Ethnographische macht sich stets auf Kosten des Physiognomischen geltend. Als Humorist und Satiriker hat sich dieser Künstler in seinen Gesellschaftsstücken und Caricaturen bewährt; wo er dagegen zum Tragischen oder Pathetischen greift, kann er im höchsten Grade widerwärtig werden. — Das Land-, Steppen- und Kriegsvolk Russlands ist durch *Adolphe Yvon* (geb. 1815 zu Eschwiller) zum Gegenstande der Genredarstellung geworden; in seinen Schlachtenbildern und kriegerischen Episoden sucht derselbe in die Fusstapfen von Horace Vernet zu treten. — Von den Thiermalern, die ihren Vorwürfen gern ein genreartiges Motiv zu Grunde legen, ist hier noch der als Pferde- und Hundedarsteller ausgezeichnete *Alfred de Dreux* (1808—1860) zu nennen, ferner der durch komische Affenbilder, Jagd- und Küchenstücke bekannte *Philippe Rousseau*, ein Bruder des früher erwähnten Landschafters Theodor Rousseau.

Der bedeutenderen englischen Genremaler ist schon früher Erwähnung geschehen. In Holland und Belgien lebten die Traditionen des 17. Jahrhunderts auch in der Genremalerei wieder auf, nachdem der Realismus sich einmal Bahn gebrochen hatte. An der Spitze der modernen Flamänder erscheint *Jean Baptiste Madou* aus Brüssel (geb. 1796), ein Autodidakt, der sich durch seine geistreichen Zeichnungen und Lithographien aus dem Volks- und Gesellschaftsleben vergangener Zeiten von Ludwig XI. bis auf die Gegenwart („Physionomie de la société en Europe“) zuerst Anerkennung erwarb, aber erst in seinen fünfundvierzigsten Jahre zur Palette griff. Seine figurenreichen Compositionen, ländliche Feste, Wirthshausscenen, Bürgerwachen u. s. w. im Costüm des 17. und 18. Jahrhunderts weisen auf den jüngeren Teniers und auf die Ostades zurück. Mit geistreich lebendiger Schilderung verbindet Madou einen glücklichen Humor und eine ungemein frische und ursprüngliche Auffassung des Lebens. Zu seinen bekanntesten Werken gehört der „Abschiedstrunk“. — Unter den Feinmalern ist *Florentin Willems* aus Lüttich (geb. 1816) der hervorragendste. Seine in der Weise des Terburg und Netscher gemalten Kabinetsstücke beschränken sich, wie die Bilder der genannten Meister, auf eine, zwei oder drei Figuren, die in ruhiger Situation vorgeführt werden; obwohl in Tracht und Sitte dem 17. Jahrhundert angehörend, haben diese in Sammt und Seide prunkenden Herren und Damen doch oft einen unverkennbar modernen Zug, so dass man nur eine geschickte Maskerade zu sehen glaubt. — In den Pariser Boudoirs des zweiten Kaiserreichs ist *Alfred Stevens* aus Brüssel (lebt in Paris) heimisch, welcher manche Züge mit Toulmonche gemein hat und seinem Wesen nach

mehr Franzose als Belgier ist. Der Bruder dieses im Colorit oft an die Spanier, auch wohl an die Venetianer erinnernden Künstlers, *Joseph Stevens* (geb. 1815) malt Thiere mit genrehaften Motiven, namentlich Hunde, die er unter dem Einfluss eines bestimmten Affects meisterhaft zu charakterisiren weiss. — Noch erwähnen wir *Hendrik Dillens* aus Gent (geb. 1812) und dessen Bruder und Schüler *Adolf Alexander Dillens* (geb. 1821), welche mit figurenreichen Volksscenen aus Flandern und Zeeland Glück gemacht haben; der ältere Bruder hat auch mit seiner „Gefangennehmung der Jeanne d'Arc" nicht ohne verdienten Erfolg das Gebiet der Historie beschritten; ferner die ebenfalls in den flämischen Bauernhäusern und Schenken heimischen *Frans Ant. de Bruycker* aus Gent (geb. 1816) und *Frans Eug. de Block* (geb. zu Grammont 1812), deren Compositionen eine gemüthliche Behaglichkeit athmen, ohne psychologisch sehr in die Tiefe zu gehen. — In Holland ist die Genremalerei bei weitem nicht zu der reichen Entwickelung gelangt wie in Belgien, doch haben auch hier einige vortreffliche Coloristen und Charakterschilderer den kunstgeschichtlichen Ruf ihres Vaterlandes zu beleben gewusst. Von den älteren nennen wir *Michael Versteeg* aus Dordrecht (1756 — 1843), der die Wirkungen des Kerzen- und Lampenlichts vortrefflich darzustellen wusste und auf Schalken zurückweist, von den jüngeren *Herm. Fred. Carel ten Kate* aus dem Haag (geb. 1821).

Wir schliessen hiermit diese knappe Uebersicht über das Kunstleben der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit. Dieselbe will weder ein vollständiges Bild von den vielseitigen Bestrebungen des gegenwärtigen Kunstlebens geben, noch soll dieselbe erschöpfend in der Aufzählung von Namen sein, die durch rühmliche Werke einen guten Klang erhalten haben. Ihr Zweck ist nur im Allgemeinen zu orientiren und den Ueberblick über eine Menge von Einzelheiten zu erleichtern, aus denen das wirklich Bedeutsame und Dauernde erst dann deutlich hervortritt, wenn der Künstler und sein Werk, dem Ringen und Gähren der Gegenwart entrückt, zur geschichtlichen Erscheinung geworden ist.

Künstlerregister.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
0036692727

Digitized by Google